EL CEMENTERIO MARINO, fruto de un largo período de introspección, de madura reflexión, se publicó por vez primera en 1920 y ha ejercido una influencia decisiva en toda la cultura poética de nuestra época.
Esta edición reproduce, en forma paralela, el poema en su versión original y la traducción que JORGE GUILLEN hiciera para "Revista de Occidente" en 1929.
El trabajo de introducción del propio PAUL VALERY (1871-1945) no solo explica la génesis y elaboración del poema, sino que expone también los principios básicos de su "poética" y analiza con gran penetración las notas características que diferencian cualitativamente el verso de la prosa. Se incluye asimismo en este volumen un ENSAYO DE EXPLICACION DE EL CEMENTERIO MARINO del profesor GUSTAVE COHEN, que esclarece al lector muchas de las dificultades y obscuridades del poema. "Cohen ha indagado mis intenciones —escribe Valéry— con un cuidado y un método notables. Le estoy muy agradecido por haberme explicado tan lúcidamente a sus alumnos"
Traducción del poema por JORGE GUILLEN

El libro de bolsillo
Alianza Editorial
Madrid

ACERVOGRAL
841.912
VAL
1970

Paul Valéry El cementerio marino

86

PAUL VALERY EL CEMENTERIO MARINO

ALIANZA EDITORIAL

Universidad de Guanajuato
CGU0018851

Sección: Literatura

Paul Valéry:
El cementerio marino

Prefacio del autor
Ensayo de explicación de Gustave Cohen

El Libro de Bolsillo
Alianza Editorial
Madrid

Ejr. Mtro. Flores CQ0001885 1/12

Título original de la obra de Valéry: *Le cimetière marin*
Traducción: Jorge Guillén
Título original del trabajo de Gustave Cohen: *Essai d'explication du Cimetière marin*
Traducción: Dolores Sánchez de Aleu

Primera edición en «El Libro de Bolsillo»: 1967
Segunda edición en «El Libro de Bolsillo»: 1970

841.912
Val
1970

Gus

© Editions Gallimard, París, 1922, 1933
© De la traduc. de *Le cimetière marin:* Jorge Guillén
© Ed. cast.: Alianza Editorial, S. A., Madrid, 1967, 1970
Calle Milán, 38; ☎ 200 0045
Depósito legal: M. 15.710 - 1970
Cubierta: Daniel Gil
Impreso en España por Ediciones Castilla, S. A.,
Calle Maestro Alonso, 21. Madrid
Printed in Spain

Paul Valéry:
Sobre «El cementerio marino»

No sé si aún continúa la moda de elaborar largamente los poemas, de mantenerlos entre el ser y el no ser, suspendidos ante el deseo durante años, de cultivar la duda, el escrúpulo y los arrepentimientos, de tal modo que una obra, siempre reexaminada y refundida, adquiera poco a poco la importancia secreta de una empresa de reforma de uno mismo.

Esta forma de producir poco no era rara hace cuarenta años entre los poetas y entre algunos prosistas. El tiempo no

contaba para ellos, lo cual tiene mucho de divino. Ni el Idolo de la Belleza ni la superstición de la Eternidad literaria se habían desmoronado todavía, y la creencia en la Posteridad no había sido aún abolida. Existía una especie de *ética de la forma* que conducía al trabajo infinito. Los que se consagraban a ella sabían que cuanto mayor es la labor, menor es el número de personas que la conciben y la aprecian; así, se afanaban por poco, y como santamente.

Con ello se aleja uno de las condiciones «naturales» o ingenuas de la Literatura, y se llega insensiblemente a confundir la composición de una obra del espíritu, que es cosa *finita,* con la vida del espíritu mismo, el cual es una potencia de transformación siempre en acto. Se llega así al trabajo por el trabajo. Para esos hombres deseosos de inquietud y de perfección, una obra no es nunca una cosa *acabada* —palabra que para ellos no tiene sentido alguno—, sino *abandonada*; y este abandono, que la entrega a las llamas o al público (ya sea por efecto del cansancio o de la obligación de entregar), es para ellos una especie de *accidente*

comparable a la ruptura de una reflexión cuando la fatiga, la molestia o alguna sensación la anulan.

*

Había yo contraído ese mal, ese gusto perverso por la reasunción indefinida y esa complacencia por el estado reversible de las obras, a la edad crítica en que se forma y se fija el hombre intelectual. Estas tendencias las he vuelto a experimentar cuando, a eso de los cincuenta años, las circunstancias han hecho que vuelva a la poesía. Así, pues, he vivido mucho con mis poemas. Durante cerca de diez años han sido para mí una ocupación de duración indeterminada: un ejercicio más que una acción, una investigación más que una entrega, una elaboración de mí mismo y por mí mismo más que una preparación con vistas al público. Y creo que me han enseñado más de una cosa.

Sin embargo, no recomiendo que se adopte este sistema, no tengo autoridad para dar a nadie consejo alguno, y dudo, por otra parte, de que sea bueno para los jóvenes de una época apremiante, confu-

sa y sin perspectiva. Nos hallamos en un banco de niebla...

Si he hablado de esta larga intimidad de una obra y de un «yo», ha sido sólo para dar una idea de la extrañísima sensación que experimenté una mañana, en la Sorbona, al escuchar a Gustavo Cohen desarrollar *ex cathedra* una explicación de *El cementerio marino.*

*

Todo lo que he publicado no ha carecido nunca de comentarios, y no puedo quejarme de silencio sobre mis escritos. Estoy acostumbrado a ser elucidado, disecado, menguado, enriquecido, exaltado y maltratado —hasta el punto de no saber ni yo mismo *cómo* soy o de *quién* se habla, pero leer lo que se publica sobre uno no es nada en comparación con esa sensación especial de oírse comentar en la Universidad, ante la pizarra, como si se tratara de un autor muerto.

Los vivos, en mis tiempos, no existían para la cátedra, pero no me parece mal que ya no sea así.

La enseñanza de las Letras obtiene de

ello lo que la enseñanza de la Historia podría extraer del análisis del presente, es decir, el atisbo o la sensación de las *fuerzas* que engendran los actos y las formas. El pasado no es sino el *lugar* de las formas sin fuerzas, a nosotros nos incumbe procurarle vida y necesidad, y prestarle nuestras pasiones y nuestros valores.

*

Me sentía yo como mi *Sombra*... Me sentía una sombra prisionera, y, sin embargo, me identificaba por momentos con cualquiera de aquellos estudiantes que escuchaban y anotaban, y que, de vez en cuando, miraban, sonriendo, a esta sombra cuyo poema, estrofa por estrofa, su maestro leía y comentaba...

Confieso que *como estudiante* sentía poca reverencia por el poeta, aislado, expuesto e incómodo en su banco. Mi presencia se hallaba extrañamente dividida entre varias maneras de estar allí.

*

Entre esa diversidad de sensaciones y reflexiones que me creaba aquella hora de la Sorbona, la dominante era la sensación del contraste entre el recuerdo de mi trabajo, que se reavivaba, y la imagen acabada, la obra determinada y definida, que era objeto de la exégesis y del análisis de Gustavo Cohen. Era experimentar cómo nuestro *ser* se opone a nuestro *parecer*. De una parte, mi poema estudiado como un hecho consumado, revelando a través del examen del experto su composición, sus intenciones, sus medios de acción, su situación en el sistema de la historia literaria, sus lazos y el probable estado de ánimo del autor... De otra, el recuerdo de mis ensayos, de mis tentativas, del desciframiento interior de esas iluminaciones verbales, imperiosísimas, que imponen de repente una determinada combinación de palabras, como si esa agrupación que se nos viene a la mente poseyera no sé qué fuerza intrínseca... iba a decir: no sé qué *voluntad* de existencia, totalmente opuesta a la «libertad» o al caos del espíritu, y que a veces puede constreñir a la mente a desviarla de sus planes y al poema a ser algo totalmente

distinto de lo que iba a ser y de lo que se pensaba que debiera ser.

(Ello revela que la noción de *Autor* no es sencilla; sólo lo es *respecto a terceras personas*.)

*

Mientras oía a Cohen leer las estrofas de mi texto y dar a cada una de ellas su sentido definitivo y su valor de situación en el desarrollo, yo me encontraba dividido entre la satisfacción de ver que las intenciones y expresiones de un poema, considerado como muy oscuro, eran aquí perfectamente comprendidas y expuestas, y la extraña sensación, casi penosa, a la que acabo de hacer alusión. Intentaré explicarlo en pocas palabras, a fin de completar el comentario de un poema determinado considerado como un *hecho*, mediante un bosquejo de las circunstancias que acompañaron la generación de dicho poema, o lo que fue cuando se hallaba en el estado de deseo y de demanda a mí mismo.

Yo no intervengo, por otra parte, más que para introducir, a favor (o mediante

el rodeo) de un caso particular, algunas observaciones sobre las relaciones de un poeta con su poema.

*

Hay que decir, en primer lugar, que *El cementerio marino, tal como es,* es *para mí* el resultado de la *sección* de un trabajo interior a causa de un acontecimiento fortuito. Una tarde del año 1920, nuestro inolvidable amigo Jacques Rivière, que acudió a visitarme, me encontró ante un «estado» de ese *Cementerio marino,* pensando en revisar, suprimir, sustituir, retocar aquí y allá...

Rivière no paró hasta que consiguió leerlo, y después de leído, hasta que se quedó con él. Nada hay tan decisivo como el espíritu de un director de revista.

Y así, *accidentalmente,* quedó plasmada la imagen de esta obra. No por decisión mía. Por lo demás no puedo releer, en general, nada que yo haya escrito sin pensar que hubiera hecho algo muy diferente si alguna intervención ajena u otra circunstancia cualquiera no hubiera roto el encanto de no acabarla. Sólo amo el

trabajo del trabajo, los comienzos no me gustan, y siempre considero perfectible lo realizado de primer intento. Lo espontáneo, aunque sea excelente e incluso seductor, nunca me parece bastante *mío.* No digo con esto que «tenga razón», digo que soy así... Como la noción de *Autor,* la del *Yo* tampoco es sencilla; un grado más de conciencia opone un nuevo *Sí mismo* a un nuevo *Otro.*

*

La Literatura no me interesa, pues, *profundamente,* sino en la medida en que ejercita el espíritu en ciertas transformaciones: aquellas en las que las propiedades excitantes del lenguaje juegan un papel decisivo. Es cierto que puedo sentirme atraído por un libro, y leerlo y releerlo con gran placer, pero sólo se adueña de mí por completo si encuentro en él los signos de un pensamiento de *potencia equivalente a la del lenguaje mismo.* La fuerza de doblegar el verbo común para fines imprevistos sin romper las «formas consagradas», la captura y el dominio de las cosas difíciles de decir, y,

sobre todo, la conducción simultánea de la sintaxis, de la armonía y de las ideas (que es el problema de la poesía más pura), son, para mí, los objetos supremos de nuestro arte.

*

Esta manera de sentir tal vez sea chocante. Hace de la «creación» un medio. Y conduce a excesos. Es más, tiende a corromper el ingenuo placer de *creer*, que engendra el placer ingenuo de producir y que es la base de toda lectura. Si el autor se conoce demasiado, si el lector se hace activo, ¿qué ocurre con el placer?, ¿qué con la literatura?

*

Esta digresión sobre las dificultades que pueden surgir entre la «conciencia de sí» y la costumbre de escribir explicará sin duda ciertos *parti pris* que en ocasiones se me han reprochado. Se me ha censurado, por ejemplo, el haber publicado diversos textos del mismo poe-

ma, incluso contradictorios. Este reproche me resulta poco inteligible, como puede suponerse después de lo que acabo de exponer. Por el contrario, hasta me sentiría tentado (si me dejara llevar de mi impulso) de animar a los poetas a producir, al estilo de los músicos, una diversidad de variantes o soluciones del mismo tema. Nada me parecería más conforme con mi concepto ideal del poeta y de la poesía.

*

El poeta, a mi modo de ver, se conoce por sus ídolos y sus libertades, que no son los de la mayoría. La poesía se distingue de la prosa en que no tiene ni las trabas ni las licencias de ésta. La esencia de la prosa es perecer, es decir, ser «comprendida», o lo que es igual, ser disuelta, destruida sin remedio, enteramente reemplazada por la imagen o por el impulso que significa según las convenciones del lenguaje. Pues la prosa sobreentiende siempre el universo de la experiencia y de los actos, universo en el cual —o *gracias al cual*— nuestras percepciones y nuestras acciones o emociones han

de acabar correspondiéndose o respondiéndose de un solo modo: *uniformemente.* El universo práctico se reduce a un conjunto de *fines.* Logrado su objetivo, la palabra expira. Este universo excluye la ambigüedad, la elimina. Impone que se proceda por el camino más corto y sofoca lo antes posible las resonancias de cada acontecimiento que se produce en el espíritu.

*

Pero la poesía exige o sugiere un «Universo» muy distinto: universo de relaciones recíprocas, análogo al universo de los sonidos, en el que nace y se mueve el pensamiento musical. En este universo poético, la resonancia puede más que la causalidad, y la «forma», lejos de desvanecerse en su efecto, viene a ser como *reexigida* por éste. La idea reivindica su voz.

(De ello resulta una diferencia *extrema* entre los momentos constructores de prosa y los momentos creadores de poesía.)

Así, en el arte de la Danza, siendo el estado del bailarín (o el del aficionado al

«ballet») el objeto de dicho arte, los movimientos y desplazamientos de los cuerpos no tienen término en el *espacio,* ni objetivo visible, ni cosa alguna que una vez alcanzada los anule, a nadie se le ocurre la idea de imponer a las acciones coreográficas la ley de los actos *no-poéticos,* sino *útiles,* que es la de ser realizadas *con el mínimo esfuerzo y por el camino más corto.*

*

Esta comparación puede hacer comprender que ni la sencillez ni la claridad son absolutos en la poesía, en la que es totalmente *razonable* —e incluso necesario— mantenerse en una condición lo más alejada posible de la de la prosa: dispuesta a perder (sin lamentarlo demasiado) tantos lectores como sea preciso

*

Voltaire dijo, maravillosamente bien, que «la Poesía sólo está hecha de bellos detalles». Lo mismo digo yo. El universo

poético del que hablo se introduce por el número, o mejor dicho, por la densidad de las imágenes, de las figuras, de las consonancias y disonancias, por el encadenamiento de los giros y de los ritmos, lo esencial es evitar constantemente todo aquello que puede llevarnos a la prosa, bien para hacérnosla añorar, bien para seguir exclusivamente la *idea*...

En suma, cuanto más se ajuste un poema a la Poesía, menos puede ser pensado en prosa sin perecer. Resumir, poner en prosa un poema, es simplemente desconocer la esencia de un arte. La necesidad poética es inseparable de la forma sensible, y los pensamientos enunciados o sugeridos por un texto de poema no son en absoluto el objeto único y capital del discurso, sino *medios* que contribuyen *por igual*, con los sonidos, las cadencias, el número y los adornos, a provocar, a mantener una cierta tensión o exaltación, a engendrar en nosotros un *mundo* —o un *modo de existencia*— totalmente armónico.

*

Así, pues, si se me interroga, si preocupa saber (como suele suceder, y a veces vivamente) lo que yo «he querido decir» en un determinado poema, contesto que no *he querido decir*, sino *querido hacer*, y que fue la intención de *hacer* la que ha *querido* lo que he dicho...

Respecto al *Cementerio marino*, esta intención no fue al principio más que una figura rítmica vacía, o llena de sílabas vanas, que me obsesionó durante algún tiempo. Advertí que dicha figura era decasílaba, y me hice algunas reflexiones sobre dicha forma, muy poco empleada en la poesía moderna: me parecía pobre y monótona. Resultaba poca cosa al lado del alejandrino, que tres o cuatro generaciones de grandes artistas han elaborado prodigiosamente. El demonio de la generalización me sugería el intento de elevar ese *Diez* a la potencia del *Doce*, y me propuso una estrofa de seis versos y la idea de una *composición* basada en el número de esas estrofas y en una diversidad de tonos y funciones por asignarles. Entre las estrofas debían figurar contrastes o correspondencias. Esta última condición pronto exigió que el posible poema fuese un monólogo del «yo»,

en el que los temas más sencillos y más constantes de mi vida afectiva e intelectual, tal como fueron impuestos a mi adolescencia, y asociados con el mar y la luz de un determinado lugar a orillas del Mediterráneo, fuesen recordados, tramados, contrapuestos...

Todo esto conducía a la muerte y lindaba con el pensamiento puro. (El verso elegido de diez sílabas guarda alguna relación con el verso dantesco.)

Era preciso que mi verso fuera denso e intensamente rimado. Sabía que me orientaba hacia un monólogo tan personal, y tan universal, como fuese capaz de construir. El tipo de verso elegido y la forma adoptada para las estrofas me proporcionaban condiciones que favorecían ciertos «movimientos», que permitían determinados cambios de tono, que reclamaban cierto estilo... *El cementerio marino* estaba ya *concebido*. Un trabajo bastante prolongado vendría después.

*

Cada vez que pienso en el arte de escribir (en verso o en prosa), el mismo «ideal» se me ofrece. El mito de la «creación» nos seduce para querer hacer algo de nada. Sueño entonces que encuentro progresivamente mi obra a partir de puras condiciones de forma, cada vez más reflexionadas, cada vez más precisadas, hasta el punto de proponer o imponer casi... un *tema*, o al menos una familia de temas.

Observemos que las condiciones de forma precisas no son sino la expresión de la inteligencia y de la conciencia de que poseemos *medios* de los que podemos disponer, y de su alcance, así como de sus límites y defectos. De ahí que yo defina al *escritor* por la relación entre un determinado «espíritu» y el Lenguaje...

Pero bien sé lo que de quimérico tiene mi «Ideal». La naturaleza del lenguaje no se presta en modo alguno a combinaciones seguidas u ordenadas, y, por otra parte, la formación y los hábitos del lector moderno, al que su alimento habitual de incoherencia y efectos instantáneos hace imperceptible toda búsqueda de estructura, no aconsejan tal alejamiento de él...

Sin embargo, sólo la idea de esta clase

de construcción sigue siendo para mí la más *poética* de las ideas: la idea de composición.

*

Me detengo en esta palabra... Me llevaría a extenderme demasiado. Nada me ha asombrado tanto en los poetas ni me ha causado tanto pesar como la poca búsqueda en las composiciones. En los líricos más ilustres no encuentro sino desarrollos puramente lineales o... delirantes, es decir, que proceden paulatinamente, sin más organización sucesiva que la que ofrece un rastro de pólvora recorrido por la llama. (No me refiero a poemas en los que domina un relato e interviene, por tanto, la cronología de los acontecimientos, son obras mixtas: óperas, y no sonatas o sinfonías.)

Pero mi asombro no dura más que lo que tardo en recordar mis propias experiencias, y las dificultades casi desalentadoras con que he tropezado en mis intentos de *componer* en el orden lírico. Y es que ahí el detalle es a cada instante de

esencial importancia, y la más noble y sabía previsión ha de concertarse con la incertidumbre de los hallazgos. En el mundo lírico, cada momento debe consumar una alianza indefinible entre lo sensible y lo significativo. De ello resulta que la composición es, en cierto modo, continua, y no hay más tiempo para ella que el de la ejecución. No existe un tiempo para el «fondo» y otro para la «forma», y la composición, en este género, no sólo se opone al desorden y a la desproporción, sino a la *descomposición*. Si el sentido y el sonido (o el fondo y la forma) pueden disociarse fácilmente, el poema se *descompone*.

Consecuencia capital: las «ideas» que figuran en una obra poética no juegan el mismo papel, no son en absoluto *valores de la misma especie* que las «ideas» de la prosa.

*

He indicado que *El cementerio marino* surgió para mí primero en forma de una composición por estrofas de seis versos de diez sílabas. Esta decisión preconcebida

me permitió distribuir bastante fácilmente en mi obra cuanto había de contener de sensible, de afectivo y de abstracto, para sugerir, transportada al universo poético, la meditación de un cierto *yo*.

La exigencia de los contrastes a producir y de una especie de equilibrio a observar entre los momentos de ese *yo* me llevó (por ejemplo) a introducir en un punto cierta alusión a la filosofía. Los versos en que aparecen los famosos argumentos de Zenón de Elea (pero animados, desordenados, arrastrados por la acción de toda dialéctica, como las jarcias de un barco por un fuerte golpe de borrasca) tienen por cometido compensar, mediante una tonalidad metafísica, lo sensual y lo «demasiado humano» de estrofas precedentes, también determinan con mayor precisión a la *persona que habla*: un amante de las abstracciones, oponen, en fin, a lo que hubiera de especulativo y de excesiva atención en él, una fuerza refleja cuya brusca aparición quiebra y disipa un estado de sombría fijeza y viene a ser complementaria del esplendor reinante, al mismo tiempo que trastorna un conjunto de *juicios* sobre todas las cosas

humanas, inhumanas y sobrehumanas. Entresaqué algunas imágenes de Zenón para expresar la rebelión contra la duración y la intensidad de una meditación que hace sentir, con demasiada crudeza, la separación entre el *ser* y el *conocer* que desarrolla la conciencia de la conciencia. El *alma*, cándidamente, quiere agotar el infinito del eléata.

Pero mi única intención fue tomar de la filosofía un poco de su *color*.

*

Las diversas observaciones que preceden pueden dar una idea de las reflexiones de un autor en presencia de un comentario de su obra. El autor ve en ella lo que debió ser y lo que habría podido ser, más que lo que es. ¿Hay, pues, para él, algo más interesante que el resultado de un examen escrupuloso y las impresiones de una mirada ajena? No es en mí donde se efectúa la verdadera unidad de mi obra. Yo he escrito una «partitura», pero no puedo escucharla sino ejecutada por el alma y el espíritu de los demás.

Por esta razón la labor de Cohen (dejando a un lado las amables palabras que me dedica) me resulta singularmente valiosa. Cohen ha indagado mis intenciones con un cuidado y un método notables. Ha aplicado a un texto contemporáneo la misma ciencia y la misma precisión en él habituales en sus eruditos estudios de historia literaria. Ha reconstruido la arquitectura de este poema y hecho resaltar el detalle, señalando, por ejemplo, esos giros de términos que revelan las tendencias, las frecuencias características de un espíritu. (Determinadas palabras suenan para nosotros, entre todas las demás, como resonancias de nuestra naturaleza más profunda...) En fin, le estoy muy agradecido por haberme explicado tan lúcidamente a sus alumnos.

En cuanto a la interpretación de la *letra,* ya me he definido anteriormente sobre ese punto, pero toda insistencia es poca: *no existe el verdadero sentido de un texto.* Ni autoridad del autor. Sea lo que sea lo que haya *querido decir,* ha escrito lo que ha escrito. Una vez publicado, un texto es como un aparato que cada cual puede utilizar a su guisa y según sus medios, no puede asegurarse que

el constructor lo use mejor que otro. Por lo demás, si sabe bien lo que quiso hacer, ese conocimiento le enturbiará siempre la percepción de lo que ha hecho.

Paul Valéry

El cementerio marino
(Edición bilingüe)

Versión castellana de Jorge Guillén

Μή, φίλα ψυχά, βίον ἀθάνατον σπεῦδε, τὰν δ'ἔμπρακτον ἄντλεμ μαχανάν.

Pindare, *Pythiques, III.*

El cementerio marino

A la memoria de Albert Levaillant, admirable lector de este poema.

J. G.

I

Ce toit tranquille, où marchent des co-
[lombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

I

Ese techo, tranquilo de palomas,
Palpita entre los pinos y las tumbas.
El Mediodía justo en él enciende
El mar, el mar, sin cesar empezando...
Recompensa después de un pensamiento:
Mirar por fin la calma de los dioses.

II

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.

III

Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence!... Édifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!

II

¡Qué labor de relámpagos consume
Tantos diamantes de invisible espuma,
Y qué paz, ah, parece concebirse!
Cuando sobre el abismo un sol reposa,
Trabajos puros de una eterna causa,
Refulge el tiempo y soñar es saber.

III

Tesoro estable y a Minerva templo,
Masa de calma y visible reserva,
Agua parpadeante, Ojo que guardas
Bajo un velo de llama tanto sueño,
¡Oh, mi silencio! En el alma edificio,
Mas cima de oro con mil tejas, Techo.

IV

Temple du Temps, qu'un seul soupir ré-
[sume,
A ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin;
Et comme aux dieux mon offrande su-
[prême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.

V

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

IV

¡Templo del Tiempo, que un suspiro
[cifra!
A esta pureza subo y me acostumbro,
De mi marina mirada ceñido.
Como mi ofrenda suprema a los dioses,
El centelleo tan sereno siembra
En la altitud soberano desdén.

V

Como en fruición la fruta se deshace
Y su ausencia en delicia se convierte
Mientras muere su forma en una boca,
Aspiro aquí mi futura humareda,
Y el cielo canta al alma consumida
El cambio de la orilla en sus rumores.

VI

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui
[change!
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,
Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre
[passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.

VII

L'âme exposée aux torches du solstice,
Je te soutiens, admirable justice
De la lumière aux armes sans pitié!
Je te rends pure à ta place première:
Regarde-toi!... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié.

VI

Mírame a mí, que cambio, bello cielo.
Después de tanto orgullo y tan extraña
Ociosidad, mas llena de potencia,
A este brillante espacio me abandono:
Sobre casas de muertos va mi sombra,
Que me somete a su blando vaivén.

VII

A teas de solsticio el alma expuesta,
Yo te sostengo, admirable justicia
De la luz: luz en armas sin piedad.
A tu lugar, y pura, te devuelvo,
Mírate. Pero... Devolver las luces
Una adusta mitad supone en sombra.

VIII

O pour moi seul, à moi seul, en moi-
[même,
Auprès d'un coeur, aux sources du poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours
[futur!

IX

Sais-tu, fausse captive des feuillages,
Golfe mangeur de ces maigres grillages,
Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,
Quel front l'attire à cette terre osseuse?
Une étincelle y pense à mes absents.

VIII

Para mí solo, en mí solo, en mí mismo
Y junto a un corazón, del verso fuente,
Entre el vacío y el suceso puro,
De mi grandeza interna espero el eco:
Es la amarga cisterna que en el alma
Hace sonar, futuro siempre, un hueco.

IX

¿Sabes, falso cautivo de las frondas,
Golfo glotón de flojos enrejados,
Sobre mis ojos, fúlgidos secretos
Qué cuerpo al fin me arrastra a su pereza,
Qué frente aquí le inclina a tierra ósea?
Una centella piensa en mis ausentes.

X

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres som-
[bres
Où tant de marbre est tremblant sur tant
[d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!

XI

Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles
[tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes,
Les songes vains, les anges curieux!

X

Cerrado, sacro —fuego sin materia—
Trozo terrestre a la luz ofrecido,
Me place este lugar: ah, bajo antorchas,
Oros y piedras, árboles umbríos,
Trémulo mármol bajo tantas sombras.
El mar fiel duerme aquí, sobre mis tum-
[bas.

XI

¡Al idólatra aparta, perra espléndida!
Cuando, sonrisa de pastor, yo solo
Apaciento, carneros misteriosos,
Blanco rebaño de tranquilas tumbas,
Aléjame las prudentes palomas,
Los sueños vanos, los curiosos ángeles.

XII

Ici venu, l'avenir est paresse.
L'insecte net gratte la sécheresse;
Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
A je ne sais quelle sévère essence...
La vie est vaste, étant ivre d'absence,
Et l'amertume est douce, et l'esprit clair.

XIII

Les morts cachés sont bien dans cette [terre
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.

XII

El porvenir, aquí, sólo es pereza.
Nítido insecto rasca sequedades.
Quemado asciende por los aires todo:
¿En qué severa esencia recibido?
Ebria de esencia al fin, la vida es vasta,
Y la amargura es dulce, y claro el ánimo.

XIII

¡Muertos ocultos! Están bien: la tierra
Los recalienta y seca su misterio.
Sin movimiento, arriba, el Mediodía
En sí se piensa y conviene consigo...
Testa completa y perfecta diadema,
Yo soy en ti la secreta mudanza.

XIV

Tu n'as que moi pour contenir tes crain-
[tes!
Mes repentirs, mes doutes, mes contrain-
[tes
Sont le défaut de ton grand diamant!...
Mais dans leur nuit toute lourde de mar-
[bres,
Un peuple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement.

XV

Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!
Ou sont des morts les phrases familières,
L'art personnel, les âmes singulières?
La larve file où se formaient des pleurs.

XIV

Yo, sólo yo, contengo tu temores.
Mi contrición, mis dudas, mis aprietos
Son el defecto de tu gran diamante.
Pero en su noche, grávida de mármol,
Un vago pueblo, entre raíces de árboles,
Por ti se ha decidido lentamente.

XV

Ya se han disuelto en una espesa au-
[sencia,
Roja arcilla ha bebido blanca especie,
El don de vida ha pasado a las flores.
¿Dónde estarán las frases familiares,
El arte personal, las almas únicas?
En las fuentes del llanto larvas hilan.

XVI

Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières moui-
[llées,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se ren-
[dent,
Les derniers dons, les doigts qui les dé-
[fendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!

XVII

Et vous, grande âme, espérez-vous un
[songe
Qui n'aura plus ces couleurs de mensonge
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font
[ici?
Chanterez-vous quand serez vaporeuse?
Allez! Tout fuit! Ma présence est poreuse,
La sainte impatience meurt aussi!

XVI

Gritos, entre cosquillas, de muchachas,
Ojos y dientes, párpados mojados,
Seno amable que juega con el fuego,
Sangre que brilla en labios que se rinden,
Ultimos dones, dedos defensores:
Bajo tierra va todo y entra en juego.

XVII

¿Y aún esperas un sueño tú, gran alma,
Que ya no tenga este color de embuste
Que a nuestros ojos muestran ondas y
[oro?
¿Cantarás cuando seas vaporosa?
Todo huye, bah. Porosa es mi presen-
[cia,
Y también la impaciencia santa muere.

XVIII

Maigre immortalité noire et dorée,
Consolatrice affreusement laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
Le beau mensonge et la pieuse ruse!
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce rire éternel!

XIX

Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Êtes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la [table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas!

XVIII

Flaca inmortalidad dorada y negra,
Consoladora de laurel horrible,
Que en seno maternal cambias la muerte:
Bello el embuste y el ardid piadoso.
¡Quién no sabe y no huye de ese cráneo
Vacío, de esa risa sempiterna!

XIX

Hondos padres, deshabitadas testas,
Que sois la tierra y confundís los pasos
Bajo el peso de tantas paletadas:
No es para los durmientes bajo losas
El roedor gusano irrefutable,
Que no me deja a mí. De vida vive.

XX

Amour, peut-être, ou de moi-même haine?
Sa dent secrète est de moi si prochaine,
Que tous les noms lui peuvent convenir!
Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il
touche!
Ma chair lui plaît et jusque sur ma
[*couche,*
A ce vivant je vis d'appartenir!

XXI

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!
Ah! Le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands
[*pas!*

XX

¿Acaso amor, o el odio de mí mismo?
Tan cerca siento su secreto diente
Que puede convenirle todo nombre.
No importa. Siempre sueña, quiere, toca,
Ve: le gusta mi carne. ¡Yo, yo vivo,
Ay, de pertenecer a este viviente!

XXI

¡Zenón, cruel Zenón, Zenón de Elea!
Me has traspasado con la flecha alada
Que vibra y vuela, pero nunca vuela.
Me crea el son y la flecha me mata.
¡Oh sol, oh sol! ¡Qué sombra de tortuga
Para el alma: si en marcha Aquiles,
[quieto!

XXII

Non, non!... Debout! Dans l'ère succes-
[sive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant!

XXIII

Oui! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil.

XXII

No, no, de pie. La era, sucesiva.
Rompa el cuerpo esta forma pensativa.
Beba mi seno este nacer del viento.
Una frescura, del mar exhalada,
Me trae mi alma. ¡Salada potencia!
¡A revivir en la onda, corramos!

XXIII

Sí, mar, gran mar de delirios dotado,
Piel de pantera y clámide calada
Por tantos, tantos ídolos del sol,
Ebria de carne azul, hidra absoluta,
Que te muerdes la cola refulgente
En un tumulto análogo al silencio.

XXIV

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

XXIV

El viento vuelve, intentemos vivir
Abre y cierra mi libro al aire inmenso,
Con las rocas se atreve la ola en polvo.
Volad, volad, páginas deslumbradas.
Olas, romped gozosas el tranquilo
Techo donde los foques picotean.

Gustave Cohen:

Ensayo de explicación de «El cementerio marino»

Notre nature est dans le mouvement;
le repos entier est la mort.

Pascal, *Pensées*, n.º 129,
ed. Brunschvicg

Ni lu ni compris?
Aux meilleurs esprits
Que d'erreurs promises!

P. Valéry, *le Sylphe*

Pasaron ya los tiempos en que una Universidad agria despreciaba las glorias del presente y se entregaba a la admiración del pasado, no osando hablar de los románticos hasta que los parnasianos ejecutaran la danza de la muerte sobre sus tumbas, ni de los parnasianos hasta que los simbolistas afirmaran su triunfo. No porque haya renunciado a su papel de conservadora del Panteón de nuestras glorias literarias, sino porque es su propósito no descartar a los vivos cuando éstos han recibido la consagración razonada de la inteligencia. Renovándose sin cesar,

quiere hacer soplar sobre la Montaña de Santa Genoveva los cuatro vientos del Espíritu. Hace varios años que Chartier, más conocido del público por el seudónimo de Alain, comenta con sus alumnos del Liceo Henri IV los poemas de Paul Valéry [1]. Yo a mi vez he tenido el placer de hacer sonar en la Sorbona ese nombre y esos versos amados, y cerré, el 24 de febrero de 1928, un curso de metodología de la explicación francesa, con un comentario [2] a *Le cimetière marin*, obra que, tras publicarse en la *Nouvelle Revue Française* el 1 de junio de 1920 y luego separadamente por Émile Paul en 1920, figura ahora, como sabemos, en el volumen titulado *Charmes* (Gallimard, 1922) [3].

Este comentario, al que la presencia del autor, la atención apasionada de los estudiantes y de las estudiantas y mi propio fervor prestaban un carácter singular, imposible de reflejar aquí, quisiera yo dedicarlo, no a los «valeristas», a quienes nada tengo que enseñar, sino a aquellos a quienes la oscuridad accidental o premeditada de este autor ha desalentado y que se niegan a sí mismos la iniciación de belleza en profundidad que les ofrece. A estos les pido que me sigan con benevolencia, que acepten provisionalmente las hipótesis que yo les ofrezco, y que sólo después decidan, con pleno conocimiento de causa, si el esfuerzo que hayan realizado está suficientemente recompensado con un placer y un enriquecimiento espirituales.

Pero antes de abordar este estudio (pues estudio es) querría disipar el prejuicio, que es principalmente un prejuicio francés, del autor fácil. No hay autores fáciles (me refiero a los verdaderamente grandes) y sí sólo lectores fáciles, que se contentan con una impresión superficial y renuncian a penetrar en los arcanos del genio. ¿Es Platón fácil de entender, y Lucrecio y Dante, a cuyas exégesis se han consagrado bibliotecas enteras, y Montaigne, y Shakespeare, y Pascal, y Voltaire, y Goethe (recuérdese su *Segundo Fausto*) y Hugo (piénsese en el *Sátiro* de *La leyenda de los siglos*)? Elijo a propósito estos ejemplos de entre todos los pueblos y épocas. Cuanto más profundo es un escritor, y más abstracto y metafísico el objeto de su meditación, más difícil es su acceso y mayor el esfuerzo exigido para elevarse hasta él y subir a los propileos del templo que ha construido, solitario,

en su montaña, sin que nos atrevamos a pensar ni en llegar a la *cella*. La demostración que vamos a ofrecer no es, pues, la de la legitimidad de un esfuerzo, sino la de su eficacia, ni la necesidad de una iniciación, sino el valor de esa plenitud de que nos llenará.

En el caso particular que nos ocupa ¿a qué se debe la oscuridad, ciertamente, real, cuyo velo trataremos de disipar? Por un lado, a la tradición del hermetismo «mallarmeano» del que Paul Valéry fue, por su amistad con el maestro y por afinidades electivas, el continuador más auténtico, prefiriendo a la visión y a la expresión directa la imagen, y más aún, una serie de imágenes sucesivas o sugestivas, nacida por asociación de ideas y de la que a menudo sólo su realización final se nos muestra. Por otro lado, su oscuridad es también un fenómeno de condensación (la palabra no puede disgustar a un hombre que ha visto su preencarnación o prefiguración en Leonardo de Vinci y que es a la vez poeta, filósofo, jurista, matemático, físico y grabador).

«Me parece», me decía un día, «cuando considero mis poemas, que son como un peso que un niño hubiera ido subiendo

cada día, por partes, hasta lo alto de un tejado, y que al cabo de varios años cayera bruscamente, con toda su masa, sobre un transeúnte.»

Cada uno de los poemas del segundo periodo de creación poética de su vida, *La Jeune Parque*, 1917 [4] y *Charmes* [5], aparece cargado —como se diría de un acumulador—, henchido —como se diría de un brote— por veinte años de meditación solitaria sobre problemas filosóficos, los de las transformaciones del alma y de las formas de su actividad creadora en estado de vigilia o de sueño, problemas en apariencia extrañamente alejados de la reflexión habitual en los poetas y de los que, sin embargo, Valéry quiso un día inscribir, si no los resultados, al menos el estremecimiento, en los ritmos de sus poemas.

En efecto, entre 1892 y 1913, fenómeno casi único en la historia literaria, Paul Valéry permaneció en silencio, salvo para expresar una parte de su angustia interior en las confesiones en prosa de *Monsieur Teste* (1896) [6]. Principalmente, pues, a esos veinte años de introspección expresados en obras relativamente cortas, se debe la densidad de *La Jeune Parque*, comenzada en 1913 y terminada y publicada

en 1917, y que es el drama del nacimiento y de las metamorfosis de la conciencia humana, así como el valor de una obra más breve, *Le cimetière marin*, empezada en la misma época, bajo el mismo impulso de inspiración, pero en la que el autor confiesa haber puesto el máximo de confidencia personal sobre su vida.

El poema nació de un ritmo que le vino al recuerdo [7], un ritmo muy poco frecuente desde los cantares de gesta de la Edad Media, desde Marot y Ronsard, quien la empleó en los sonetos de los *Amours* y su *Franciade*: el decasílabo, tal como éstos lo utilizaron, con cesura y acento en la cuarta sílaba. Todo el poema fue concebido, según él mismo nos ha dicho, como una especie de sinfonía cuyas melódicas frases resonaban en su interior, desnudas aún de palabras, semejantes a un marco sonoro encuadrando imágenes flotantes. La más precisa de éstas era una visión lejana de su juventud, una colina alargada dominando su villa natal de Sète y la casa paterna del muelle, y terminando en el lugar donde, en adelante, el viajero iría a soñar, y que ya allá abajo llaman *Le cimetière marin*, el lugar de sus tumbas familiares, blan-

cas bajo las oscuras columnas de los cipreses, entre los que se percibe el mar azul y esplendente, «*la mer toujours recommencée*». Tal vez la visión se precisara al prever un cortejo fúnebre que sentía próximo. ¿Acaso no acompañaría allí, el 19 de mayo de 1927, a su madre, tan anciana ya que se inclinaba hacia la tumba? Esto explica la emoción escondida en las estrofas consagradas a los desaparecidos y que tienen un extraño sabor a lágrimas, pero a lágrimas contenidas, pues este poeta lucreciano no es de aquellos a los que la muerte hace llorar ni de los que se detienen en lo accidental para escuchar sus gemidos. Si presta oído, es a las voces profundas de la conciencia, y si mira, es a los dramas de eternidad.

Así pues, hay que conceder un lugar a ese elemento personal que hace de *Le cimetière marin* una pieza lírica, en el sentido ordinario de la palabra, que implica una especie de confesión sentimental, aunque extremadamente velada, y que se justifica sobre todo por el hecho de que la conclusión será la determinación de una actitud, el paso de la pura contemplación a la acción creadora. Este

movimiento del poema, que una lectura aun somera permite percibir, hace recordar la composición de una tragedia clásica, realizada no en cinco sino en cuatro actos, con su exposición, su trama y su desenlace, captada la acción en el momento de la crisis, en el punto preciso en que va a resolverse, revelando bruscamente con rasgos luminosos, a la luz de los acontecimientos que se precipitan, las características esenciales del héroe.

Pero también recuerda el diálogo, lírico y dramático a la vez, de la tragedia griega, de la que este hombre mediterráneo se muestra extrañamente penetrado, con sus tres actores, el protagonista, el deuteragonista y el tritagonista.

El protagonista podría ser aquí el No-Ser o la Nada, cuya inmovilidad se halla tan admirablemente simbolizada por el Mediodía —*Midi le juste*—, de flechas verticales —*Midi de feux*— bajo el cual el joven estudiante de Montpellier prolongaba ese letargo meditativo que ya invitara al nirvana hindú a un Leconte de Lisle:

Le cœur trempé sept fois dans le néant
[*divin* [8].

Esta idea es de por sí bella y fecunda, y lo será más por la resonancia que provocará en el alma del poeta, por la emoción que su contemplación le inspirará, por el esplendor de las imágenes y de los ritmos con que la envolverá.

Aceptemos, pues, provisionalmente, esta hipótesis, concebida claro está por inducción tras una primera lectura del poema, y verifiquémosla en las distintas fases de éste, donde es fácil distinguir los cuatro actos o momentos que hemos mencionado:

1.° Inmovilidad del No-Ser o de la Nada eterna e inconsciente (estr. I-IV).

2.° Movilidad del Ser efímero y consciente (estr. V-VIII).

3.° ¿Muerte o Inmortalidad? (estr. IX-XVIII).

4.° Triunfo de lo momentáneo y de lo sucesivo, del cambio y de la creación poética (estr. XIX-XXIV).

1. Inmovilidad del No-Ser Eterno e Inconsciente

BIBLIOTECA "LUIS HOJS"

I

Ce toit tranquille, où marchent des co-
[lombes,
Entre les pins palpite, entre les tombes;
Midi le juste y compose de feux
La mer, la mer, toujours recommencée!
O récompense après une pensée
Qu'un long regard sur le calme des dieux!

Cuadro amplio, extremadamente sintético, donde los rasgos esenciales del paisaje sólo están señalados. El *toit tran-*

quille es el mar, inmóvil en ese momento, *leitmotiv* que se repetirá al final de la tercera estrofa, mas entonces para designar el alma, cuyas profundidades abriga, y luego nuevamente a la terminación del poema, para recordar la visión inicial. Nadie pondrá en duda que las palomas son las blancas velas de los pescadores de Sète; el cementerio, puesto de observación, queda asimismo indicado por las tumbas. Pero el verso esencial es el que concierne al Mediodía, *Midi le juste* porque deja caer a plomo sus rayos y que recuerda, con sentido diferente, a la vez «*le juste Éther*» de *La Jeune Parque* y la Δίκη la justicia, guardiana de la Eternidad en la filosofía eleática [9].

Diríase que hay una perfecta consonancia en la inmovilidad del sol de Mediodía, el calor sofocante y rotundo, el mar que aquel «*compose*» (aplaca) con su fuego y la conciencia del hombre que deja errar su mirada «*sur le calme des dieux*», dioses de Epicuro, indiferentes en su *ataraxia* hacia los asuntos humanos [10]. Sin embargo, si se lee con más atención, aparecen ciertos elementos de inestabilidad y movilidad: ese techo *palpite*, y el mar inquieto es *toujours recommencée* o renovado.

II

Quel pur travail de fins éclairs consume
Maint diamant d'imperceptible écume,
Et quelle paix semble se concevoir!
Quand sur l'abîme un soleil se repose,
Ouvrages purs d'une éternelle cause,
Le Temps scintille et le Songe est savoir.

La segunda estrofa acentúa la impresión de deslumbramiento, de paz, de tranquilidad, de eternidad, de absoluto, expresada esta última noción en el lenguaje de Valéry mediante la palabra «*pur*», que figura aquí en los versos primero y penúltimo, y que se repetirá con frecuencia. La tórpida conciencia del hombre parece querer sumirse por entero en esta eternidad, el sueño, meditación inconsciente, fusión mística, es para él, en esta fase, el único modo de conocimiento: *le songe est savoir.*

Subrayo la palabra *semble* del tercer verso, la cual introduce una duda. Esa paz, ¿será sólo pasajera? El centelleo, con sus apariciones y sus eclipses de luz, con sus millares de diamantes de espuma que apenas se crean, se consumen, sugiriendo la noción de intermitencia y discontinuidad, familiar para la psicología de Paul Valéry, ¿acaso no implica la inestabilidad de lo sucesivo? Pero esto aún no es más que una posibilidad, una hipótesis. Por el momento, el sueño del hombre y la eternidad del tiempo se identifican, como emanados ambos de lo absoluto, «*ouvrages purs d'une éternelle cause*».

III

Stable trésor, temple simple à Minerve,
Masse de calme, et visible réserve,
Eau sourcilleuse, Œil qui gardes en toi
Tant de sommeil sous un voile de flamme,
O mon silence!... Édifice dans l'âme,
Mais comble d'or aux mille tuiles, Toit!

La escena se traspasa al alma, donde en ese momento, como en el mar que en

el orden natural la simboliza, reinan la calma y el silencio. Algunas imágenes que habrían podido aplicarse a éste, espontáneamente recaerán sobre aquélla, rematando así el sistema de sus «correspondencias»[11]: *eau sourcilleuse, masse de calme, visible réserve.* Lo que la brillante espuma era al abismo sin fondo del mar, el ojo y su *voile de flamme* lo son al alma. Pero las imágenes arquitectónicas. tan queridas por el autor de *Eupalinos,* cuya técnica vacila siempre entre las de la arquitectura, la pintura y la música. predominan: *temple simple à Minerve*[12] y complejo para nosotros, *édifice dans l'âme,* pero del que no vemos más que su *Comble d'or,* la ondulación del techo que celosamente nos oculta los tesoros de conciencia que alberga. El silencio del poeta, ¿lo romperá un día?

IV

Temple du Temps, qu'un seul soupir ré-
[sume,
A ce point pur je monte et m'accoutume,
Tout entouré de mon regard marin;

Et comme aux dieux mon offrande su-
[prême,
La scintillation sereine sème
Sur l'altitude un dédain souverain.

Llegamos al punto culminante, al desenlace provisional de esta primera parte: frente al decorado del alma, templo con *comble d'or,* se alza, al igual que en la antigua puesta en escena simultánea, el decorado de la Eternidad, el *Temple du Temps,* ese tiempo del que un suspiro que afirma la vida podría liberar al hombre.

En este minuto de éxtasis, accede sin dificultad a ese *point pur* de lo absoluto. Mira al mar, cuya *altitude* (en el sentido de profundidad que a menudo tiene la palabra latina *altitudo,* profundidad de las ondas que corresponde a la profundidad del alma) se ve aplastada bajo la luz deslumbradora del mediodía. Ahora bien, es tal la identificación del alma con lo absoluto que aquélla cree que la luz reflejada por la onda es su propia ofrenda a los dioses inmóviles e indiferentes de Lucrecio, que desdeñan tanto las po-

sibles agitaciones de las grandes profundidades del mar como las de las «simas» del alma. De no ser por la sucesión que ofrece siempre la *scintillation,* creeríase en la fusión absoluta del Ser en el No-Ser, del que no acaba de desprenderse.

2. Movilidad del Ser Efímero y Consciente

V

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice il change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt,
Je hume ici ma future fumée,
Et le ciel chante à l'âme consumée
Le changement des rives en rumeur.

Estos tres primeros versos, que son de los más perfectos escritos por el poeta y de los que justamente éste se siente orgulloso, expresan con un raro acierto y una prudente delicadeza la idea, casi

inédita aún en la poesía, de la mortalidad del alma, ante la que el espíritu sereno del poeta no experimenta angustia alguna sino, antes bien, un gozo tranquilo, como anticipado. Una vez deshecho el cuerpo, como la fruta, el alma, que es su forma, se desvanecerá también como una humareda. El cielo se lo dice y el alma no se conmueve, pues ya percibe su grandeza en el cambio, lo mismo que su hermana la mar, cuya orilla, tan calmada al principio, se agita luego *en rumeur*. Con sabia progresión, la noción de lo cambiante y de lo efímero se introduce claramente esta vez en la estrofa, en el último verso, que es el *leitmotiv* de la segunda parte. Como Pascal, Valéry opondrá la dignidad del pensamiento efímero que se conoce a la eternidad inmóvil que se ignora [13].

VI

Beau ciel, vrai ciel, regarde-moi qui
[change!
Après tant d'orgueil, après tant d'étrange
Oisiveté, mais pleine de pouvoir,

Je m'abandonne à ce brillant espace,
Sur les maisons des morts mon ombre
[passe
Qui m'apprivoise à son frêle mouvoir.

En esta estrofa y en las dos siguientes, que según confidencia del autor no figuraban en el proyecto primitivo y que pensó [14] —erróneamente, a mi juicio— suprimir, se precisa la idea del cambio. El hombre es movilidad, y debe serlo.

¿Es que este cambio designa una cualidad del yo, opuesta a la permanencia de lo Absoluto, o un estado, una conversión, un abandono del No-Ser? Es difícil pronunciarse. Durante mucho tiempo tuvo el orgullo de su soledad. Se complació en esa pereza que Heredia le reprochaba y que Valéry, sin embargo, sentía llena de posibilidades indefinidas, y tuvo la tentación de abandonarse a lo absoluto, pero ha percibido su sombra, su doble, cuya inmaterialidad expresa tan claramente el último verso citado, que volveremos a encontrar.

Se observará aquí asimismo una evocación, la «*oisiveté*» respondiendo al «*silence*» de la tercera estrofa, y un aviso, la «*maison des morts*», anuncio del des-

arrollo ulterior y evocación al mismo tiempo del lugar, punto de partida de esta meditación filosófica.

VII

L'âme exposée aux torches du solstice,
Je te soutiens, admirable justice
De la lumière aux armes sans pitié!
Je te rends pure à ta place première:
Regarde-toi!... Mais rendre la lumière
Suppose d'ombre une morne moitié.

La deslumbrante luz de lo absoluto parece triunfar. El poeta se somete a la espada inexorable del sol que le traspasa y que hace pensar en la justicia del fuego de Heráclito. Se esfuerza en no alterar nada, en el espejo de su yo, de esa pureza divina a la que invita a *reflejarse* en él. Pero reflejar la luz, «sostenerla» (es decir, detenerla, en el sentido latino de la palabra), supone algo distinto, la materia, la cual hace que siempre nos acompañe *une morne moitié d'ombre* [15]. El hombre no es puro espíritu, lleva la carga de una forma mortal, fuera de la

cual no existe ni puede pensar. Pero el mismo espíritu que «refleja» tiene sus partes opacas y oscuras.

VIII

O pour moi seul, à moi seul, en moi-
[même,
Auprès d'un coeur, aux sources du
[poème,
Entre le vide et l'événement pur,
J'attends l'écho de ma grandeur interne,
Amère, sombre et sonore citerne,
Sonnant dans l'âme un creux toujours
[futur!

Sin duda, a falta de la inmovilidad que le procuraría su fusión con la naturaleza eterna, preferiría, volviendo su mirada hacia adentro, según su costumbre, inmovilizarse en la contemplación de ese momento esencial «*entre le vide et l'événement pur*» entre la nada y el nacimiento de la poesía, o mejor, de la idea madre o del motivo inicial del poema aún no realizable. Ese momento ha hipnotizado siempre a Paul Valéry, y le interesa y le conmueve hasta el más alto

grado: el inconsciente va a devenir consciente, el pensamiento va a hacerse acto, y él se apasiona tanto más cuanto que ve, en ese fenómeno individual, una reproducción del nacimiento de la conciencia humana en el universo, descrita en *La Jeune Parque.*

Valéry escucha el manantial que va a brotar, se inclina sobre el pozo sin fondo, *sombre et sonore,* de donde subirá el canto futuro. El tritagonista —el poeta— no habla aún, escucha.

3. ¿Muerte o inmortalidad?

IX

Sais-tu, fausse captive des feuillages,
Golfe mangeur de ces maigres grillages,
Sur mes yeux clos, secrets éblouissants,
Quel corps me traîne à sa fin paresseuse,
Quel front l'attire à cette terre osseuse?
Une étincelle y pense à mes absents.

Esta estrofa se relaciona con la quinta, cuyo movimiento reanuda.

Va a hablar, no al eterno mudo, sino a su confidente, el propio doble de la conciencia, el mar, que parece cautivo

en las mallas de las frondas, entre las cuales asoma carcomiendo las verjas del cementerio y atravesando con su claridad los ojos cerrados, deslumbrándolos. ¿Y de qué le habla? De un problema que le preocupa, tras trescientos poetas y tres mil años de producción poética: la muerte; problema sobre el que las reflexiones y sentimientos de Valéry serán muy diferentes de los de aquéllos, más serenos porque aceptan. Retorna a la idea del cuerpo hacedor de sombra y al que atraen las sombras, la tierra ósea, ese cuerpo que fue el de un oscuro antepasado y esa frente por la que pasó la centella que la vida le transmitió [16].

X

Fermé, sacré, plein d'un feu sans matière,
Fragment terrestre offert à la lumière,
Ce lieu me plaît, dominé de flambeaux,
Composé d'or, de pierre et d'arbres som-
[bres,
Où tant de marbre est tremblant sur tant
[d'ombres;
La mer fidèle y dort sur mes tombeaux!

La meditación del cementerio sigue la tradición de los Young, de los Chateaubriand, de los Lamartine y de los Hugo, pero elaborada en un sentido muy distinto, por cuanto impregnaba de la metafísica familiar al poeta.

El *feu sans matiere* es la evocación del fulgor de mediodía y de la inmovilidad eterna del No-Ser. ¿Será acaso mediante ese lugar inflamado de luz, dominado por las antorchas oscuras de los cipreses y al que tantos recuerdos le unen, como lo eterno querrá apoderarse de nuevo del poeta, que intenta escapársele?

XI

Chienne splendide, écarte l'idolâtre!
Quand solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles
[tombes,
Éloignes-en les prudentes colombes [17],
Les songes vains, les anges curieux!

Los atractivos del lugar son múltiples, y no sólo de orden sensorial: las cruces, las palomas del Espíritu Santo, las esta-

tuas inclinadas y los ángeles protectores, consuelos que la fe ofrece a los creyentes postrados ante las imágenes. Que la mar, «*chienne splendide*», guardián de ese santuario, aparte estas seducciones, que perturban la meditación del poeta y son la tentación de su indiferencia religiosa. Esta estrofa, de inspiración lucreciana, fue añadida más tarde por Valéry, pero no es por ello menos esencial.

XII

Ici venu, l'avenir est paresse.
L'insecte net gratte la sécheresse;
Tout est brûlé, défait, reçu dans l'air
A je ne sais quelle sévère essence...
La vie est vaste, étant ivre d'absence,
Et l'amertume est douce, et l'esprit clair.

Más poderosa es la atracción de la pereza total, que es la de los muertos, del *nirvana* que absorbe el alma en el No-Ser, «*dans je ne sais quelle sévère essence*» (qué duro principio), en un silencio «rascado» solamente por el chirrido de las chicharras. *Vaste* es otro latinismo que señala el vacío de una soledad des-

olada, ebria de la ausencia de la conciencia, es decir, de la muerte (el matemático trata aquí la ausencia, esa negación, como una cantidad positiva para hacerla entrar en sus especulaciones), pero a la que sin embargo el espíritu contempla con *amertume douce*, antes de fundirse en ella.

XIII

Les morts cachés sont bien dans cette [terre [18]
Qui les réchauffe et sèche leur mystère.
Midi là-haut, Midi sans mouvement
En soi se pense et convient à soi-même...
Tête complète et parfait diadème,
Je suis en toi le secret changement.

Mediodía, el Mediodía absoluto, eterno, inmóvil, que se basta a sí mismo, con la perfección del círculo (pues, pese a la puntuación, «*tête complète et parfait diadème*» no se refiere al poeta, sino al No-Ser; hace pensar en el Universo finito de Einstein), una vez más parece haber triunfado, pero mediante el mismo movimiento que reanuda la segunda parte y con una notable continuidad en el

propósito, el poeta vuelve a la idea de la conciencia individual, del hombre principio de cambio, integración e individualización del Todo.

XIV

Tu n'as que moi pour contenir tes crain-
[tes!
Mes repentirs, mes doutes, mes contrain-
[tes
Sont le défaut de ton grand diamant!...
Mais dans leur nuit toute lourde de mar-
[bres,
Un peuple vague aux racines des arbres
A pris déjà ton parti lentement.

Esa visión de la infinita pequeñez del cuerpo y de la infinita grandeza del pensamiento, que se plantea al compararse con lo eterno y que, por su firmeza de alma, detiene (*contenir* tiene el mismo sentido latino que el anterior *soutenir*) los temores que éste trata de inspirarle, es grandiosa y enteramente pascaliana [19]. El hombre, con sus atriciones, sus dudas, sus voluntades, sus obligaciones sociales o sus reglas estéticas, es el defecto

en el gran diamante de lo absoluto, tal como lo dice en *l'Ébauche d'un serpent*: [20],

un défaut
Dans la pureté du Non-Être

una mancha, pero una mancha germinativa de donde brotarán las floraciones indefinidas de los pensamientos. Al pueblo de los muertos corresponde decidirse por lo eterno, que los bebe, y ser su cómplice.

XV

Ils ont fondu dans une absence épaisse,
L'argile rouge a bu la blanche espèce,
Le don de vivre a passé dans les fleurs!
Où sont des morts les phrases familières,
L'art personnel, les âmes singulières?
La larve file où se formaient des pleurs.

Y vienen ahora dos estrofas (XV y XVI) que expresan con raro vigor lo absoluto de la muerte, donde la «*absence épaisse*» es el signo de la conciencia abolida para siempre. La melancolía de las desapariciones se expresa sin lágrimas ni

gritos, pero sí con una pesadumbre punzante de «lo que no se verá dos veces». Las palabras son las usadas de ordinario, pero los calificativos inesperados les dan un sabor particular.

XVI

Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières moui-
[llées,
Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se ren-
[dent,
Les derniers dons, les doigts qui les dé-
[fendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu!

El más punzante y preciso de los pesares es el que se dedica a la belleza de las mujeres y a los gestos del amor. Pocas estrofas conozco más voluptuosas y al propio tiempo más delicadas que ésta, de una sensualidad que sorprendería en este espíritu puro si no se conocieran las tentaciones y los ardientes sueños del intelectual que ha cedido demasiado a la abstracción y en quien la carne se toma

la revancha [21]. Desde Villon, no se había escrito nada tan fascinador y directo: asombrosa renovación del genio, que todavía puede hablar de la muerte con originalidad.

XVII

Et vous, grande âme, espérez-vous un
[songe
Qui n'aura plus ces couleurs de men-
[songe
Qu'aux yeux de chair l'onde et l'or font
[ici?
Chanterez-vous quand serez vaporeuse?
Allez! Tout fuit! Ma présence est po-
[reuse,
La sainte impatience meurt aussi!

Por una ficción poética, parece que se oye aquí el coro elíseo de los muertos interpelando al alma, que en vano aspira a la inmortalidad. El «*tout fuit*», es el πάντα ῥεῖ de Heráclito. Nada, nada puede esperarse, ni siquiera la realidad de un sueño, o un vapor, cantando en el viento. El

alma es porosa para lo eterno, que también la absorberá.

Poreuse à l'Éternel qui me semblait m'en-
[clore
Je m'offrais dans mon fruit de velours
[qu'il dévore,

dice *La Jeune Parque* (p. 75). Y perecerá también la impaciencia de ser, que subleva al alma rebelada y consciente contra lo que ha de absorberla.

XVIII

Maigre immortalité noire et dorée,
Consolatrice affreusement laurée,
Qui de la mort fais un sein maternel,
Le beau mensonge et la pieuse ruse!
Qui ne connaît, et qui ne les refuse,
Ce crâne vide et ce rire éternel!

Esta inmortalidad que la filosofía y la religión, cómplices, ofrecen al hombre, al poeta, es ridiculizada cruelmente por el poeta en una amarga estrofa en los aspectos mediocremente simbólicos bajo

los cuales se presenta sobre los paños mortuorios: *crâne vide* con un rictus fijado para siempre, las estatuas del *camposanto,* los bustos laureados de esa gloria con la que se contentaba un Ronsard.

4. Triunfo de lo momentáneo y lo sucesivo, del cambio y de la creación poética

XIX

Pères profonds, têtes inhabitées,
Qui sous le poids de tant de pelletées,
Êtes la terre et confondez nos pas,
Le vrai rongeur, le ver irréfutable
N'est point pour vous qui dormez sous la [table,
Il vit de vie, il ne me quitte pas!

El tritagonista asiste atento a esta lucha en la que se halla en juego.

¿Cómo se decidirá, él, el efímero, entre la nada eterna y el cambio vivo? ¿Se

anticipará a la muerte con su inmovilidad, su silencio o su éxtasis místico, optará por los vivos o por los muertos, que ni siquiera pueden distinguir su paso? [22] Esta estrofa que los invoca hace presentir, quizá, el desenlace. El gusano roedor no es el que devora los cadáveres bajo la losa de mármol o el granito de la tumba, sino el que pacientemente, irrefutablemente, barrena el cerebro del poeta: es la conciencia inexorable y actuante.

XX

Amour, peut-être, ou de moi-même hai-
[ne?
Sa dent secrète est de moi si prochaine,
Que tous les noms lui peuvent convenir!
Qu'importe! Il voit, il veut, il songe, il
[touche!
Ma chair lui plaît et jusque sur ma cou-
[che,
A ce vivant je vis d'appartenir!

Ese gusano roedor de la conciencia ¿obra por amor o por odio? A una cierta temperatura moral, la «del interés apasionado», odio y amor vienen a ser

una misma cosa [23]. Pero no le deja un momento, ni siquiera en su lecho, donde el sueño prolonga la reflexión de la vigilia. Se nutre de la sustancia del poeta, y éste no vive más que de esa perpetua mordedura, que es renovación, vida y movimiento.

XXI

Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Élée!
M'as-tu percé de cette flèche ailée
Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!
Le son m'enfante et la flèche me tue!
Ah! Le soleil... Quelle ombre de tortue
Pour l'âme, Achille immobile à grands
[pas!

Pero ¿y si esto no fuera sino una ilusión? ¿Si, como afirma el antiguo filósofo griego Zenón de Elea, el movimiento no existiera? ¿Si tuviera razón en sus paradojas, la de la flecha y la de la tortuga de Aquiles? [24] La flecha que vibra y parece volar no se mueve, según el eléata, pues para moverse realmente debería recorrer la infinidad de puntos que separan la cuerda del arco del blanco al que

va dirigida, en un espacio indefinidamente divisible. En cuanto a Aquiles, no alcanzará a la tortuga que le ha adelantado por poco que sea, pues para ello debe recorrer todos los puntos por ella hollados, y la mitad de su distancia, y la mitad de esa mitad, y así hasta el infinito. A esta doble paradoja el poeta da la contestación de Diógenes, que respondió caminando: el sonido de la flecha que vibra me hace estremecer y cambia mi ser [25]; *la flèche me tue.* ¿Sería acaso el sol la tortuga del alma-Aquiles? El movimiento, el cambio de ésta, ¿no sería más que una ilusión? ¡Oh, crueldad! *¡Zénon, cruel Zénon!*

XXII

Non, non!... Debout! Dans l'ère succes-
[sive!
Brisez, mon corps, cette forme pensive!
Buvez, mon sein, la naissance du vent!
Une fraîcheur, de la mer exhalée,
Me rend mon âme... O puissance salée!
Courons à l'onde en rejaillir vivant!

Pero no, el poeta se rehace, y esta vez ya no es la conciencia abstracta del hombre, sino él, él mismo, carne, sangre y pensamiento, cuerpo y alma, exaltación y movimiento, quien se lanza a la era *successive* donde todo es movilidad. Hay que romper «*la forme pensive*», la meditación extática, el éxtasis místico, que ha estado a punto, demasiado pronto, antes de la hora final, de absorberlo, de aplastarlo en la eterna inmovilidad del No-Ser, de la Nada. Mas he aquí que el viento se levanta, que el mar lanza su frescura, que las ondas se agitan y que el poeta, ese nadador [26], quiere sumergirse en él para salir vivo.

XXIII

Oui! Grande mer de délires douée,
Peau de panthère et chlamyde trouée
De mille et mille idoles du soleil,
Hydre absolue, ivre de ta chair bleue,
Qui te remords l'étincelante queue
Dans un tumulte au silence pareil.

Ya no es el mar del comienzo del poema, agua luminosa, apenas parpadeante, es el gran mar «*de délires douée*», de piel de pantera y clámide antigua, «*trouée*»

por las mil imágenes (ídolos tiene el sentido de εἴδωλον) del sol, hidra liberada, ebria, mordiéndose la cola para indicar lo finito, en un tumulto que la continuidad y la monotonía del rumor hacen semejante a un silencio prolongado.

XXIV

Le vent se lève!... Il faut tenter de vivre!
L'air immense ouvre et referme mon [livre,
La vague en poudre ose jaillir des rocs!
Envolez-vous, pages tout éblouies!
Rompez, vagues! Rompez d'eaux réjouies
Ce toit tranquille où picoraient des focs!

Hay que vivir, bajo el viento palpita el libro en el que se inscriben los versos y los días, la ola se rompe en polvareda blanca contra las rocas, páginas y estrofas surgen como ella del cerebro en rumor. Las olas rompen el tranquilo techo por donde andaban las palomas, la superficie lisa que pecoreaban las velas de los baupreses.

El drama se termina, pues, con la voz del tritagonista cantando un himno berg-

soniano[27] a la vida, a la energía creadora, al triunfo de lo momentáneo y de lo sucesivo sobre lo eterno y lo inmóvil[28]. Parece difícil acceder a mayor grandeza que en este desenlace que enfrenta al hombre con la eternidad, al ser con el No-Ser, a la vida con la nada.

5. Conclusión

¿Hay en este poema un sistema filosófico original [29], un descubrimiento metafísico? No es seguro, pero tampoco necesario. El papel del verdadero poeta filósofo no es el de crear sistemas (Lucrecio se limita a interpretar a Epicuro, y Hugo a combinar maniqueísmo y cristianismo), sino el de sentir y hacernos sentir, respecto a las nociones metafísicas más abstractas, sensaciones profundas y vivas, expresadas en imágenes nuevas y fuertes.

Si Hugo, que sigue siendo el Padre, sabe suscitar a nuestros ojos, mediante la ima-

gen, la visión de los mundos en *La Bouche d'ombre:*

L'Hydre Univers tordant son corps écai-
[llé d'astres,

Valéry no le va a la zaga cuando nos sume en la inmensidad del Eter, el espacio de esos físicos, a quienes valora aún más que a los metafísicos, donde el sol parece suspendido sobre el abismo y la luz, que hiere «la superficie libre» del mar y que pesa sobre el hombre como una masa de plomo, dándole la sensación del No-Ser y la tentación de fundirse en él mediante el éxtasis. Los muertos, los muertos queridos del cementerio familiar, son cómplices de la nada y repiten con mayor ternura su invitación. Pero, afortunadamente, la sombra, la sombra del cuerpo vivo sobre la blancura de las tumbas, es el índice de una diferencia, de una resistencia de ese cuerpo sin el cual el alma individual no piensa ni existe. También el alma tiene su cómplice: el mar, su doble, siempre renovado y que, como ella, abriga bajo una brillante capa, bajo un techo dorado, sus riquezas insospechadas y sus tumultos. Pero los suyos

son menos expresivos. Los de la energía creadora, por el contrario, no quedarán en «*un creux toujours futur*», tomarán forma, serán armonía y armonía comunicable, reveladora del misterio de los mundos.

Ahora bien, esta solución o esta resolución es la misma que la del poeta que, después de pasar veinte años absorto en la reflexión —como Descartes entre el encuentro con Beekman en Breda (1618) y la publicación del *Discurso del Método* (1637)—, se decidirá finalmente, en 1913, a «ejercitar», a «ensayar» sus pensamientos en ritmos, a crear, a anunciar su revelación: 1917, *La Jeune Parque*; 1920, *Le Cimetière marin.*

Y he ahí cómo este drama metafísico, cuyo patetismo es el del intelecto[30] es, al mismo tiempo, un drama lírico, pues, bajo una forma apenas velada, traiciona las emociones y las decisiones del poeta.

A decir verdad, sólo atraería como espectadores y auditores a pensadores y filósofos si todas las ideas, incluso las más abstractas, no estuvieran revestidas de una redecilla de imágenes y armonías de acuerdo con la fórmula que, a mediados del siglo XVI, recomendaba Dorat en el

colegio de Coqueret a su alumno Pierre Ronsard:

Disciple de Dorat qui longtemps fut mon [maître,
M'apprit la Poésie et me montra com- [ment
On doit feindre et cacher les fables pro- [prement
Et à bien déguiser la vérité des choses
D'un fabuleux manteau dont elles son en- [closes[31].

Fuente de seducción y fuente también de oscuridad, ya que hay que traspasar la niebla luminosa de estas fábulas. Sin embargo, no hay aquí un mito único, sino un sistema de *correspondencias,* para emplear la fórmula de Baudelaire, auténtico precursor del simbolismo[32]. El mar es *un toit tranquille où marchent les colombes* de las velas y donde picotean los foques de los baupreses. He ahí su aspecto inmóvil. También se halla cubierto por un manto salpicado de diamantes de espuma que, centelleando, aparecen y desaparecen, siendo éste su aspecto cambiante. Este manto, más adelante, será clámide, pero clámide calada por las flechas de oro del sol, o piel jaspeada de pantera. El mar, al que no se pierde nunca de vista en el poema, es también algo vivo, siendo primero perro, espléndido guardián de las tumbas (tal vez recordara Valéry el antiguo Cerbero), y luego hidra, ebria de su carne azul y mordiéndose la cola (quizá esta imagen provenga de Hugo). Pero bajo estos tres aspectos sucesivos, sigue siendo el símbolo maravillosamente dúctil de la conciencia humana.

No hay que esperar, por el contrario, una personificación del sol (el Febo-Apolo de los líricos del siglo XVIII, con el que se quiere relacionar, no sé por qué, a Valéry), ya que representa el No-Ser o la Nada, lo que revela una notable conformidad de la forma y del fondo, de la imagen y del objeto. En el *Midi le juste,* el calificativo no tiene más que un valor matemático, y no una significación moral, como los «*dons du juste Ether*» en *La Jeune Parque.* No obstante, por dos veces hay una referencia a los dioses, pero ya hemos dicho que son los dioses de Epicuro, inmóviles en su ataraxia e indiferentes al mundo de los vivos.

Siendo el mar el símbolo del hombre o

de la conciencia humana, las mismas imágenes se aplicarán a ambos, hasta el punto de que a menudo el lector no sabe con precisión a cuál de los dos —mar o alma— se refieren, especialmente en la estrofa III, donde la confusión parece haber sido introducida a propósito; *comble d'or*, el techo (del templo de Minerva) designa en este caso el alma impenetrable, rica de tesoros y reservas indefinidas. También tiene su «*voile de flamme*», y es un «*eau sourcilleuse*».

A veces, asombrado de las profundidades a que puede descender, es la imagen de un pozo sin fondo [33] la que se ofrece al creador.

La vida, en su fragilidad, es una fruta que se deshace en la boca (estr. V):

Comme le fruit se fond en jouissance,
Comme en délice, et change son absence
Dans une bouche où sa forme se meurt...

Es difícil concebir una imagen más adecuada a la idea que quiere expresar.

En cuanto a las tumbas de mármol, son el blanco rebaño de carneros misteriosos que apacienta el poeta, esta metáfora recuerda a Hugo y al *pâtre promontoire* [34] (estr. XI):

Quand, solitaire au sourire de pâtre,
Je pais longtemps, moutons mystérieux,
Le blanc troupeau de mes tranquilles tom-
[bes.

No es preciso ningún comentario para saborear el encanto de estos versos, que pronto resonarán en todas las memorias, al igual que éste (estr. X):

Où tant de marbre est tremblant sur tant
[d'ombres.

Y qué decir de esa imagen tan enérgica en su sencillez y cuyo encanto reside, sin duda, en una expresión abstracta y nueva para designar nuestra raza (estr. XV):

L'argile rouge a bu la blanche espèce.

Y de las que hablan de los muertos, «*pères profonds, têtes inhabitées*» (estrofas XIX y XIV):

Un peuple vague aux racines des arbres...

Ya no se podrá reprochar a nuestra poesía el ser demasiado oratoria y el no saber sugerir lo impreciso.

En cambio, no conozco nada tan preciso como esas frases que, materialmente, hacen asombrosamente presente la existencia pasada de los muertos, sorprendida en el recuerdo de sus dicciones ordinarias y quizá maníacas, como un vestido viejo encontrado de pronto y en el que se insertase su forma particular («*l'art personnel*») de ser, de obrar, de gesticular, de sus ojos tan amados y tan vivos, donde ahora hila la larva su viscoso hilo (estr. XV):

Où sont des morts les phrases familières,
L'art personnel, le âmes singulières?
La larve file où se formaient les pleurs.

Este cuidado por el detalle evocador, que llega hasta el realismo pero sin crudeza, sorprende en este filósofo, para quien, sin embargo, existe el mundo exterior (estr. XVI):

Les cris aigus des filles chatouillées,
Les yeux, les dents, les paupières mouillées,

Le sein charmant qui joue avec le feu,
Le sang qui brille aux lèvres qui se rendent,
Les derniers dons, les doigts qui les défendent,
Tout va sous terre et rentre dans le jeu.

Ni siquiera Baudelaire ha escrito algo tan audaz, recuerda la danza macabra, las danzas de los muertos de los pintores y poetas del siglo XV.

Debemos insistir, en fin, en algunas imágenes de gran importancia, ya que forman parte del sistema de pensamientos esenciales de Paul Valéry: la conciencia individual del hombre es el *défaut dans le grand diamant* del No-Ser y, sin embargo, es porosa para lo eterno. Allá donde no está, su *absence* es sentida como algo material y tratada como cantidad positiva en este álgebra poética. Se dice de los muertos (estr. XV):

Ils ont fondu dans une absence *épaisse* [35].

La palabra *absence*, junto con la de *pur* para designar lo absoluto, que se encuentra cinco veces al comienzo del poema (estrs. II [dos veces], IV, VII, VIII)

es uno de esos vocablos-obsesión del lenguaje de Valéry.

Uno de los secretos del extraño encanto de ese lenguaje secreto, que sin duda descubrió antes el encantador, esto es, Chateaubriand, el primero que habló de «*la cime* indéterminée *des forêts*», reside en la elección de un adjetivo raro. Paul Valéry recordaba un día una mesa de un café de la calle Amsterdam, ante la cual Huysmans y Mallarmé, hojeando las pruebas de los *Contes cruels* de Villiers de l'Isle-Adam, se extasiaron ante este epíteto: «*La clarté déserte de la lune*».

Semejantes hallazgos forman aquí legión: *Ce toit* «tranquille» (I), *Midi le* «juste» (I) son comparables a la *admirable* «*justice*» de la luz en la estrofa VII, *la mer toujours* «recommencée» (I), *stable* «trésor» (III); *eau* «sourcilleuse» (III), *mon regard* «marin», que, sin duda alguna designa el paisaje que descubre la mirada, *le cimetière* «marin». El término se ha convertido en usual en Sète y se pronuncia espontáneamente ante esos cementerios que rodean las bajas iglesias normandas y cuyo césped, rebasando el acantilado, parece prolongarse en el verde de las olas. La *scintillation* «sereine» (IV) es banal, mas no así *l'âme* «consumée» (V) *ma grandeur* «interne» (VIII), *un creux toujours* «futur» (VIII), *la terre* «osseuse» (IX), que es un hallazgo, *la mer* «fidèle» (X), *chienne* «splendide» (XI), *l'absence* «épaisse» (XV), *ma présence est* «poreuse» (XVII).

Todo esto no son neologismos, en el sentido de creación de palabras nuevas, sino usos muy particulares de palabras ya existentes, sobre todo latinismos o helenismos, que no asombran a este humanista, tan colmado de civilización mediterránea y de cultura clásica que a veces se tiene la impresión, como ocurre con Ronsard, de que piensa en latín y en griego. La solución de muchos versos de Valéry, en apariencia oscuros, se encontrará en un diccionario de una de esas lenguas. En la estrofa IV, *altitude* tiene el sentido latino de profundidad, *pur* significa lo «absoluto». *Je te soutiens* (VII)[36] *contenir* (XIV), conservan su matiz etimológico latino de oposición, *vaste* quiere decir vacío, *absolue*, desligada. «Table» (XIX) evoca las *tabellae* o tablas votivas y significa lápida, piedra sepulcral, mien-

tras que *idoles* (XXIII) es el εἴδωλον, la imagen. También son griegas la *chlamyde* y la *hydre* de la misma estrofa.

En cuanto a arcaísmos franceses, no veo más que *poudre* en el sentído de polvo (XXIV), y esa deliciosa omisión del pronombre personal que nos recuerda un verso de Ronsard y que da la inmaterialidad deseada (XVII):

Chanterez-vous quand serez vaporeuse?

Arcaísmo, quizá, también relacionado con el lenguaje de la Pléyade, puesto que du Bellay lo aconsejaba, es el empleo del infinitivo como sustantivo: «*le songe est savoir*» (II), «*oisiveté pleine de pouvoir*» (VI) «*son frêle mouvoir*» (VI).

No se crea que éstas son cosas indiferentes para el poeta. Como técnico [37], como artesano del verso y de la lengua, se interesa tanto por estas cuestiones de forma como por la idea que ella expresa y con la que forma cuerpo, de modo que el espíritu no existe sin su revestimiento carnal.

Pero sobre todo es sensible a la armonía del verso y a la elección de sílabas.

La Pythie, en *Charmes,* es el resultado de una apuesta con Pierre Louys, que le había reprochado no saber manejar bien el octosílabo y que se inclinó ante lo que profetiza.

Ya he dicho al principio que, según las afirmaciones del poeta, en su origen ese decasílabo, fuera de uso e inexplicablemente abandonado por nuestros poetas desde el siglo XVI, empezó siendo un ritmo vacío aún de sílabas. Agrupó estos decasílabos en 24 sextillas isométricas, es decir, con exclusión de cualquier otro metro más largo o más corto, con la alternación F F M F′F′M, estrofa a la que la terminación masculina presta una gran solidez. La aliteración, sea vocálica o consonántica, no va aquí tan lejos como en *L'Ébauche d'un serpent,* escrita para ponerla en práctica, pero aparece netamente en ese verso justamente alabado por un poeta, François Porché [38] y que expresa tan ingeniosamente, mediante la multiplicación de las *t* y las *s* el chirrido de las chicharras en el aire sofocante del Mediodía (XII).

L'insecte net gratte la sécheresse

Una impresión análoga de dureza sugiere el último verso, que tanto se ha criticado y en el que el martilleo de los dos monosílabos al principio y al final parece querer romper el éxtasis del durmiente (XXIV):

Ce toit tranquille où picoraient des focs[39]

En otros puntos imperan las sibilantes: «*La scintillation sereine sème*» (IV), «*sombre et sonore citerne*» (VIII). «*Le temps scintille et le songe est savoir*» (II).

Además de las aliteraciones consonánticas, sobre las que descansa la antigua poesía germánica, debemos señalar una aliteración en «u» destinada a imitar el acto de aspirar (V):

Je hume ici ma future fumée

Pero es de admirar sobre todo la amplitud que Valéry sabe dar a su decasílabo cuando describe el lugar que es centro y punto de partida de su meditación:

Où tant de marbre est tremblant sur tant
[d'ombres...
Le blanc troupeau de mes tranquilles
[tombes.
L'argile rouge a bu la blanche espèce...

Nunca hasta entonces había alcanzado el decasílabo, pariente pobre de la prosodia francesa moderna, semejante amplitud.

Pero es más difícil aclarar el secreto de la armonía total que nos arrebata y nos lleva desde el principio hasta el fin del poema. Para apreciar una sonata o sinfonía de Beethoven, no basta con descomponerla en sus motivos y contramotivos, ni con examinar la sucesión de los tonos y de los modos, es preciso, también, abandonarse al encanto de la cosa oída, dejar penetrar los sonidos, encadenados por el genio del músico, en el alma, para en ella operar su seducción. Recordemos esas páginas en las que Schopenhauer ha dicho que la música nos acercaba al alma del Mundo más que cualquier otra meditación.

Quisiera, por tanto, que se olvidara este comentario y a quien lo ha hecho,

que nada se interpusiera ya entre el poeta y su lector. Que este, una vez iniciado, como en los misterios de Eleusis, en un arte y una doctrina que al principio pudo creer cerrados y que no pretendían más que expresar el éxtasis angustiado del poeta filósofo entre el esplendor inmóvil del No-Ser y la inquietud estremecida del Ser, entre el Universo que se ignora y la conciencia que se conoce, entre lo Eterno, que es *pura* luz, y lo momentáneo, que posee la riqueza, la fecundidad y el viso tornasolado de la existencia, tome parte a su vez en ese éxtasis, en esa inquietud, en ese desvelo, para marchar con él hacia la creación y hacia la vida.

Que el lector saboree el encanto de las imágenes augustas o familiares que han servido para expresar, en la pobre lengua abstracta cotidiana, los arcanos del Universo y de nuestro destino, que se abandone a la magia de los versos y de las estrofas, y que se reconozca en presencia de uno de los más grandes poetas-filósofos que ha conocido la Humanidad, menos teórico que Lucrecio, menos visionario que Dante, menos cósmico que Hugo, pero que desciende tanto o más

que ellos a las profundidades del alma, capaz de sentir y hacer sentir el escalofrío metafísico, poeta del conocimiento [40] y de la conciencia que nace, cantor de las génesis espirituales y hábil como aquéllos para trasponer la consonancia silenciosa, eterna y divina de las esferas, en las sensibles y momentáneas armonías del hombre.

Notas

[1] Su comentario apareció en la edición de *Charmes, poèmes* de Paul Valéry, *commentés par* ALAIN, París, Gallimard, 1929, un vol. en 4.°

[2] Fue publicado primeramente en la *Nouvelle Revue Française* del 1.° febrero 1929, dando lugar a una multitud de artículos cuya enumeración se haría interminable. Sobre los intentos de explicación, a menudo contradictorios, desencadenados por el mío, véase la nota de la página ocho y mi apéndice bibliográfico.

[3] Existe una edición rara con aguafuertes del autor (Ronald Davis, 1926) de muy curiosa factura. También Hugo fue dibujante y grabador. Deseo testimoniar mi agradecimiento al doctor Gorodiche y a M. Julien Monod por permitirme sacar provecho de su valiosa biblioteca, así como de sus conocimientos sobre Valéry.

[4] Reeditada en 1927, París, Gallimard, in-12 (edición de la *Nouvelle Revue Française*).

[5] Esta recopilación, así como los poemas precedentes, figuran en *Poésies, ibid.*, 1930, in-12, que los pone al alcance de todo el mundo.

[6] Reeditada por Gallimard en 1929, un vol, in-12.

[7] Así se deduce de sus declaraciones a Fréd. Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, 1926, in-12, pp. 62-63, donde se encontrará *in fine* una explicación de *Le Cimetière marin* y *Revues des Cours*, 1925-6, t. I, pp. 78-90. Antes que todos nosotros intentó esa explicación A. THIBAUDET en su *Paul Valéry*, París, Grasset, 1923, pp. 149-156. Véase también P. SOUDAY: *Paul Valéry*, S. Kra, 1927, pp. 27-29, y René FERNANDAT, *Paul Valéry*, París 1927, pero yo no comparto las opiniones de este último sobre *Le Cimetière marin*, pp. 81-94. Ni tampoco las de J. COSIMI, «Conflit moderne de la Poésie et de l'Intelligence, Deux strophes de Paul Valéry», de la *Revue de l'Université de Lyon*, diciembre 1928, junio 1929. En *Les Humanités* (*Classes de Lettres*), París, Hatier, de octubre, noviembre y diciembre de 1929, E. GUILLET publicó: «*Le Cimetière marin* de Paul Valéry (Essai de commentaire littéral)» y P. BERRET, en el número de junio de 1929: «*Víctor Hugo y Paul Valéry*» (algunas comparaciones curiosas, aunque no siempre convincentes). Pero el mejor ensayo es indudablemente el de Rudolf PALGEN, *Le Cimetière marin, von Paul Valéry, Versuch einer Deutung*, Breslau, Trewendt und Granier. Cf. Fräulein Dr. Burkart en *Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen*, 1932, pp. 91-98. Cf. también P. GUÉGUEN, *Paul Valéry*, París, 1928, in-12, y la *Bibliographie de P. Valéry* de Ronald DAVIS y R. SIMONSON, París, 1926.

[8] *Midi*, en los *Poèmes antiques* (pp. 29-32, ed. Lemerre) es una de las fuentes, inconsciente sin duda, de nuestro poema. Paul BERRET, *Les Humanités*, enero 1929, 357-359, señala entre ellas *Le Cimetière d'Eylau, Le Temple d'Ephèse, Les Sept Merveilles et l'Epopée du Ver*, de Hugo, que es posible que Valéry no haya leído.

[9] En Parménides, Cf. FOUILLÉE, *Extraits des grands Philosophes*, p. 33.

[10] Rudolf PALGEN, *Le Cimetière marin*, p. 21, invoca aquí a Tales, para quien el agua es el elemento primitivo, y a Lucrecio, II, 1093, cuyo comienzo del Libro III no ha dejado, según él, de influir en las estrofas de la *mortalidad* del alma.

[11] La palabra es baudeleriana. Ver más adelante.

[12] Recuerda la evocación de Renan a Atenea en la *Prière sur l'Acropole*. Semejanza sin duda fortuita.

[13] «Nuestra naturaleza está en el movimiento; el reposo completo es la muerte.» Pascal, *Pensées*, n.° 129, ed. Brunschvicg, in-16.

[14] Por su excesivo sentido biográfico, según observa atinadamente R. Palgen (*op. cit.*, p. 29).

[15] Recuérdese en *La Jeune Parque* (p. 17): *Mon ombre! la mobile et la souple momie*

[16] Cf. en les *Extraits du Log-book de Monsieur Teste* (*M. Teste*, Société des Médécins bibliophiles, 1926 in-12, pp. 90-91): «Meditaciones sobre su ascendencia y su descendencia.»

[17] Ya no se refiere aquí a las barcas de la estrofa I.

[18] R. Palgen traduce *bien* por *wirklich* (verdaderamente) mientras que yo interpreto: «se sienten bien». *Sèche* quiere decir *agota* su misterio, le pone fin. La muerte que seca es un pensamiento atribuido a Tales. (Cf. Palgen, p. 37.)

[19] Valéry es antipascaliano (cf. *Variété*, páginas 137-153), y sin embargo su actitud recuerda a veces la del Solitario de Port-Royal.

[20] *Charmes*, ed. 1926, p. 82.

[21] La perra sensualidad, cuando se le niega la carne, ataca al espíritu, dijo Nietzsche. «Todo entra en el juego», conocida es la obsesión del juego en la escuela «mallarmeana» (recuérdese *Un coup de dé jamais n'abolira le hasard*) y en la concepción del azar y de la suerte en el propio Valéry. Alain, *Commentaire*, p. 220, evoca, a propósito de esta estrofa, las *Odas* de Horacio I y IX, pero, según el poeta, se trata de una coincidencia.

[22] R. Palgen interpreta «confundir» en el sentido de «refutar».

[23] Cf. *Variété*, p. 98.

[24] El punto de partida de esta estrofa, y tal vez de todo el *Cementerio marino*, se halla en la lectura del artículo de V. Brochard «Les Prétendus sophismes de Zénon d'Élée», publicado en la *Revue de Métaphysique et de Morale*, 1893, pp. 209-215.

Ver también A. Fouillée, *Histoire de la Philosophie*, pp. 55-56, o L. Robin, *La Pensée grecque*, París, Renaissance du Livre, 1923, pp. 113-114. El mismo tomo, 1893, de la *Revue de Métaphysique*, contiene otros dos artículos sobre este tema: G. Noel, «Le Mouvement et les arguments de Zénon d'Élée», pp. 107-125; Georges Lechalas, «Note sur les arguments de Zénon d'Élée», pp. 396-400.

[25] Alain, en su *Commentaire*, p. 222, interpreta de distinto modo. «Me crea el son...», es el poema sin contenido.

[26] Un día estuvo a punto de perecer entre las olas, que gustaba de estrechar en sus brazos.

[27] No quiero decir con eso que el poeta se haya inspirado en Bergson, puesto que a menudo le ha precedido; la *Introduction à Léonard de Vinci* es tres años anterior a *Matière et Mémoire* (A. Thibaudet, op. cit., p. 153). Así, Corneille precedió a Descartes. Entre unos y otros hay *coincidencias* que son las de la época, o armonías preestablecidas.

[28] El poeta ha adoptado «el *partido* del cambio, la *apuesta* por el cambio», como ha escrito ingeniosamente A. Thibaudet (op. cit., p. 156). Estoy, pues, de acuerdo con él en lo esencial; pero este acuerdo no he querido constatarlo hasta concluir mi explicación, y lo considero como la mejor garantía de la validez de ésta.

[29] Sobre la filosofía de Paul Valéry será útil consultar el artículo de L. Estève «Autour

de Valéry» en la *Revue de Métaphysique et de Morale*, enero-marzo 1928, pp. 54-105.

[30] Cf. *Variété*, p. 117.

[31] *Oeuvres* de RONSARD, Lemerre, t. IV, página 313; cf. mi *Ronsard, sa vie et son oeuvre*, 2.ª ed., 1932, p. 51.

[32] *Fleurs du Mal*, IV, París, Calmann-Lévy, p. 92:

La Nature est un temple où de vivants piliers
Laissent parfois sortir de confuses paroles;
L'homme y passe à travers des forêts de sym-
[boles
Qui l'observent avec des regards familiers.

[33] Hugo, al final de la *Tristesse d'Olympio*, se nos muestra empuñando una antorcha y descendiendo al fondo de su conciencia (*Les Rayons et les ombres*).

[34] *Contemplations*, ed. Lemerre, II, pp. 154-155.

[35] Compárese con *La Jeune Parque* (p. 13):

Je sors, pâle et prodigieuse...
D'une absence aux contours de mortelle bercés
Par toi seule...

[36] Error de interpretación de Albert THIBAUDET respecto a esta palabra, op. cit., p. 116.

[37] «Se recibe, como sobre una placa sensible, un destello no iluminador, sino fulgurante. Se va a la cámara oscura para revelar», decía Paul Valéry en memorable sesión de la *Société de Philosophie* del 28 de enero de 1928, en la Sorbona, sobre la creación artística.

Indice

Sobre «El cementerio marino», de Paul Valéry 7

El cementerio marino (Ed. bilingüe) 33

Le cimetière marin 40

El cementerio marino (versión castellana de Jorge Guillén 41

Ensayo de explicación de «El cementerio marino», de Gustave Cohen 67

1. Inmovilidad del No-Ser Eterno e Inconsciente 81
2. Movilidad del Ser Efímero y Consciente 91
3. ¿Muerte o Inmortalidad? 99
4. Triunfo de lo momentáneo y lo sucesivo, del cambio y de la creación poética 113
5. Conclusión 123

Notas 143

El Libro de Bolsillo **Alianza Editorial** **Madrid**

Una colección para todos, cuidada, económica y variada

1 José Ortega y Gasset:
Unas lecciones de metafísica

2 Fernando Vela:
Mozart

3 Raymond Aron:
Ensayo sobre las libertades

4 Franz Kafka:
La metamorfosis

5 François Guizot:
Historia de la civilización en Europa

6 Gregorio Corrochano:
Cuando suena el clarín

7 Pío Baroja:
Cuentos

****8** Leopoldo Alas (Clarín):
La regenta

9 Tor Andrae:
Mahoma

10 Natalia Ginzburg:
Las pequeñas virtudes

11 Hans Roger Madol:
Godoy

12 Julio Caro Baroja:
Las brujas y su mundo

13 Richard Wilhelm:
Confucio

14 Aranguren, Azorín, Laín, Marías, Menéndez Pidal:
Experiencia de la vida

15 Thomas Robert Malthus:
Primer ensayo sobre la población

16 Alexandre Koyré:
Introducción a la lectura de Platón

17 Stanislaw Wellisz:
La economía en el bloque soviético

18 L. M. Chassin:
La conquista de China por Mao Tse-Tung

19 Sigmund Freud:
Psicopatología de la vida cotidiana

20 Josef y Karel Čapek:
R. U. R. y El juego de los insectos

21 Leopoldo Alas (Clarín):
Su único hijo

****22** Marcel Proust:
Por el camino de Swann, 1

23 Martin Gardner:
Izquierda y derecha en el cosmos

24, 25 S. A. Barnett y otros:
Un siglo después de Darwin

26 Lope de Vega:
El duque de Viseo

27 Miguel de Unamuno:
San Manuel Bueno, mártir.
Cómo se hace una novela

28 Henri Focillon:
El año mil

29 José de Espronceda:
El diablo mundo. El estudiante de Salamanca. Poesía

30 Jean Rostand:
El hombre

31 Julián Marías:
Meditaciones sobre la sociedad española

32 Gaston Bachelard:
Psicoanálisis del fuego

****33** Marcel Proust:
A la sombra de las muchachas en flor, 2

34, 35, 36 Sigmund Freud:
La interpretación de los sueños

37 Eugen Fink:
La filosofía de Nietzsche

38 Luigi Pirandello:
El difunto Matías Pascal

39 Alain:
Sobre la felicidad

****40** Marcel Proust:
El mundo de Guermantes, 3

41 Sigmund Freud:
Tótem y tabú

42 Emilia Pardo Bazán:
Los pazos de Ulloa

****43** Hollingdale y Tootill:
Computadores electrónicos

44 Hermann Hesse:
El lobo estepario

45 Albert Ollivier:
La comuna

46 Miguel de Ferdinandy:
Historia de Hungría

47 Raymond Furon:
El agua en el mundo

48 Scientific American:
La ciudad

49 Antonio Peña y Goñi:
España, desde la ópera a la zarzuela

50 Pío Baroja:
El árbol de la ciencia

51 Joaquín Costa:
Oligarquía y caciquismo.
Colectivismo agrario y otros escritos

52 Isabel Colegate:
Estatuas en un jardín

53 Pedro Laín Entralgo:
Entre nosotros

54 Macfarlane Burnet:
Historia de las enfermedades infecciosas

55 Renate Mayntz
Sociología de la organización

56 Jenofonte:
Recuerdo de Sócrates.
Apología. Simposio

57 Mijaíl A. Bulgákov: Novela teatral

58, 59 Dmitri Chizhevski: Historia del espíritu ruso

60 Miguel Delibes: La partida

61 Ramón Pérez de Ayala: Escritos políticos

62 Sigmund Freud: Ensayos sobre la vida sexual y teoría de las neurosis

63 Mariano José de Larra: En este país y otros artículos

**64 Stendhal: Lucien Leuwen

65 T. S. Eliot: Criticar al crítico y otros escritos

**66 Francisco Ruiz Ramón: Historia del teatro español

67 André Gide: Isabel

**68 Juan Díaz del Moral: Historia de las agitaciones campesinas andaluzas

69 Fereydoun Hoveyda: Historia de la novela policiaca

70 Alfonso R. Castelao: Cosas. Los dos de siempre

71 Max Weber: El político y el científico

72 Eugen Böhler: El futuro, problema del hombre moderno

73 José López Pinillos (Parmeno): Las águilas

74 George Gaylord Simpson: La vida en el pasado

75 Fred Hoyle: Galaxias, núcleos y quasars

76 Robert Donington: Los instrumentos de música

77 Scientific American: Física y química de la vida

**78 Joseph A. Schumpeter: Diez grandes economistas: de Marx a Keynes

79 Pedro Salinas: El defensor

80 Antonio Banfi: Vida de Galileo Galilei

81 José Ortega y Gasset: La redención de las provincias

**82 Sigmund Freud: Introducción al psicoanálisis

83 Gaspar Melchor de Jovellanos: Diarios

84 Georges Dubarbier: La China del siglo XX

**85 Marcel Proust: Sodoma y Gomorra, 4

86 Paul Valéry: El cementerio marino

87 Michelangelo Antonioni: La noche. El eclipse. El desierto rojo

**88 Benito Pérez Galdós: Las novelas de Torquemada

89 Alonso de Contreras: Vida del capitán Alonso de Contreras

**90 Ramón Tamames: Introducción a la economía española

91 Santa Teresa de Jesús: Libro de las fundaciones

92 Dashiell Hammett: Cosecha roja

**93 Pedro Calderón de la Barca: Tragedias, 1

94 John Wain: El mundo vivo de Shakespeare

95 Hermann Hesse: Bajo las ruedas

96 Sigmund Freud: La histeria

**97 Hans Kellerer: La estadística en la vida económica y social

**98 Benito Pérez Galdós: La desheredada

99 Enrique Ruiz García: El tercer mundo

**100 Pío Baroja: Las ciudades

101 José Luis L. Aranguren: El marxismo como moral

102 Tennessee Williams: Piezas cortas

103 Bertolt Brecht: Poemas y canciones

104 José Martí: En los Estados Unidos

**105 Marcel Proust: La prisionera, 5

106 Evgueni Evtuchenko: Entre la ciudad sí y la ciudad no

**107 Melchor Fernández Almagro: Historia política de la España contemporánea, 1, 1868-85

108 Dashiell Hammett: La llave de cristal

109 María de Zayas y Sotomayor: Novelas ejemplares y amorosas

110 F. Scott Fitzgerald: A este lado del paraíso

**111 Walter Kaufmann: Hegel

**112 Lionel Kochan: Rusia en revolución

113 Benito Pérez Galdós: Tormento

114 Julio Caro Baroja: El señor inquisidor y otras vidas por oficio

**115 Michelangelo Antonioni: Blow-up. Las amigas. El grito. La aventura.

116 Bertrand Russell: Ensayos filosóficos

**117 Melchor Fernández Almagro: Historia política de la España contemporánea. 2, 1885-97

118 Sherwood Anderson: Winesburg, Ohio

119 Karl Marx: Manuscritos: economía y filosofía

**120 Melchor Fernández Almagro: Historia política de la España contemporánea, 3, 1897-1902

121 D. P. Mannix y M. Cowley: Historia de la trata de negros

122 Fernán Caballero: Elia

123 Hans Egon Holthusen: Rainer Maria Rilke

**124 Mijaíl A. Bulgákov: El maestro y Margarita

125 Jean Lacouture: Ho Chi Minh

126 Erskine Caldwell: A la sombra del campanario

127 Ignacio Aldecoa: Santa Olaja de acero y otras historias

128 Antonio Flores: La sociedad de 1850

129 Stendhal: Lamiel

**130 George A. Miller: Introducción a la psicología

131 Sartre, Heidegger, Jaspers: Kierkegaard vivo

132 Marcel Proust: La fugitiva, 6

133 Cesare de Beccaria: De los delitos y de las penas

134 Edward H. Carr: Estudios sobre la revolución

135 Ramón J. Sender: Mr. Witt en el cantón

136 Fernando Chueca Goitia: Breve historia del urbanismo

137 Ralp W. Gerard: La alimentación racional del hombre

138 Hermann Hesse: Demian

139 Fernand Braudel: La historia y las ciencias sociales

140 Carmen Martín Gaite: El balneario

141 Louis-Ferdinand Céline: Semmelweis

142 Lope de Vega: Novelas de Marcia Leonarda

143 Miguel Delibes: La primavera de Praga

*144 Ignazio Silone: Vino y pan

145 Pablo de Azcárate: La guerra del 98

146 Juan Antonio de Zunzunegui: Esta oscura desbandada

**147 Stendhal: Del amor
Ortega y Gasset: Amor en Stendhal

148 Robert Escarpit: La revolución del libro

149 Narrativa cubana de la revolución

150 Azorín: Política y literatura

151 Iván Pávlov: Fisiología y psicología

**152 Pedro Calderón de la Barca: Tragedias, 2

153 Aguirre, Aranguren, Sacristán: Cristianos y marxistas

154 Yuri Kazakov: El mar Blanco

**155 C. G. Jung: Los complejos y el inconsciente

156 Francisco Ayala: Muertes de perro

157 Coplas satíricas y dramáticas de la Edad Media

158 Dashiell Hammett: El halcón maltés

159 Guillermo Díaz-Plaja El oficio de escribir

**160 Ramón Solís: El Cádiz de las cortes

161 Ramiro A. Calle: Teoría y técnica del yoga

162 Sigmund Freud: El chiste

163 Immanuel Kant: La religión

164 Miguel Delibes: Viejas historias de Castilla la Vieja

**165 Marcel Proust: El tiempo recobrado, y 7

166 Manuel Halcón: Recuerdos de Fernando Villalón

167 Thomas Mann: Relato de mi vida

168 Jose Ferrater Mora: La filosofía actual

169 Sarvepalli Radhakrishnan: La concepción hindú de la vida

170 Antonio Alcalá Galiano: Literatura española siglo XIX

*171 Ramón J. Sender: Tres ejemplos de amor y una teoría

172 Sigmund Freud: Autobiografía

**173, **174 Joan Martorell: Tirant lo Blanc

175 Simón Bolívar: Escritos políticos

176 Jean-Marie Auzias: El estructuralismo

*177 Ramón Pérez de Ayala: Las novelas de Urbano y Simona

178 Scientific American: La nueva astronomía

179 Böll, Eisenreich, Weyrauch: Los diez mandamientos

**180 Román Oyarzun: Historia del carlismo

*181 Herbert Marcuse: El marxismo soviético

182 Jerzy Andrzejewski: Helo aquí que viene saltando por las montañas

183 Antonio Hernández Gil: La función social de la posesión

184 José Luis L. Aranguren La crisis del catolicismo

*185 Gaspar Gómez de la Serna: Goya y su España

186 Peter Laurie: Las drogas

187 Francisco Giner de los Ríos: Ensayos

*188 Werner Kemper: El significado de los sueños

189 Juan Benet: Nunca llegarás a nada

190 Holz, Kofler y Abendroth: Conversaciones con Lukács

191 Heinrich von Kleist: La marquesa de O... y otros cuentos

**192 Tulio Halperin Donghi: Historia contemporánea de América latina

193 Sigmund Freud: Psicología de las masas

**194 H. P. Lovecraft y otros: Los mitos de Cthulhu

195 C. P. Snow: Nueve hombres del siglo XX

196 Thomas J. Blakeley: La escolástica soviética

197 Antonio Escohotado: Marcuse: utopía y razón

198 Lucas Mallada: Los males de la patria

199 Paulette Marquer: Las razas humanas

200 Fernando de Rojas: La Celestina

201 Nathanael West: Miss Lonelyhearts

*202 Georges Gurvitch: Dialéctica y sociología

203 Ludwid Marcuse: Sigmund Freud

**204 Pedro Calderón de la Barca: Tragedias, 3

205 Julián Marías: India, Israel

206 José Lezama Lima: La expresión americana

207 Roger Bastide: Las Américas negras

*208 Christopher Tugendhat: Petróleo: el mayor negocio del mundo

209 Carlos Arniches: El santo de la Isidra. El amigo Melquiades. Los caciques

210 Radoslav Selucký: El modelo checoslovaco de socialismo

211 Jorge Guillén: Lenguaje y poesía

*212 Sébastien Charléty: Historia del Sansimonismo

213 Carlos Castilla del Pino: Psicoanálisis y marxismo

**214 Gabriel Miró: Nuestro padre San Daniel. El obispo leproso

215 Alexander Mitscherlich: La inhospitalidad de nuestras ciudades

**216 Ocho siglos de poesía catalana Selección de J. M. Castellet y J. Molas

217 Anthony Storr: La agresividad humana

218 Antonio Labriola: Socialismo y Filosofía

219 Federico García Lorca: Prosa: El cante jondo...

**220 Antología de la literatura española, 1 Selección de Germán Bleiberg

221 Narrativa mexicana de hoy Selección de E. Carballo

*222 Manuel Chaves Nogales: Juan Belmonte, matador de toros

223 Carl Th. Dreyer: Juana de Arco. Dies irae

224 Sigmund Freud: Psicoanálisis del arte

225 Benito Feijoo: Teatro Crítico Universal. Cartas Eruditas y Curiosas

226 Ramón Gómez de la Serna: Nuevas páginas de mi vida

227 Asociación de Científicos Alemanes: La amenaza mundial del hambre

228 José Ferrater Mora: Indagaciones sobre el lenguaje

229 Francisco Ayala: El fondo del vaso

230 Arthur Schopenhauer: Sobre la voluntad en la naturaleza

231 Paulino Garagorri: Introducción a Ortega

**232 Ramón Muntaner: Crónica

233 Miguel Delibes: La mortaja

**234 Elisabeth Noelle: Encuestas en la sociedad de masas

235 Fernando de los Ríos: Mi viaje a la Rusia sovietista

*236 Jan Potocki: Manuscrito encontrado en Zaragoza

237 James F. Riley: Introducción a la Biología

**238 Pierre Francastel: Historia de la pintura francesa

239 Pedro Salinas: Literatura Española Siglo XX

*240 Domingo F. Sarmiento: Facundo

241 Klaus Wagenbach: Kafka

*242 Manuel Halcón: Monólogo de una mujer fría

**243 Stendhal: Rojo y Negro

244 W. Montgomery Watt: Historia de la España islámica

*245 Robert Lekachman: La era de Keynes

246 Alberto Moravia: Agostino. La desobediencia

**247 Arnold J. Toynbee: Estudio de la Historia, 1 (Compendio)

**248 Arnold J. Toynbee: Estudio de la Historia, 2 (Compendio)

**249 Arnold J. Toynbee: Estudio de la Historia, 3 (Compendio)

250 Jorge Guillén: Obra poética (Antología)

* Volumen intermedio ** Volumen doble